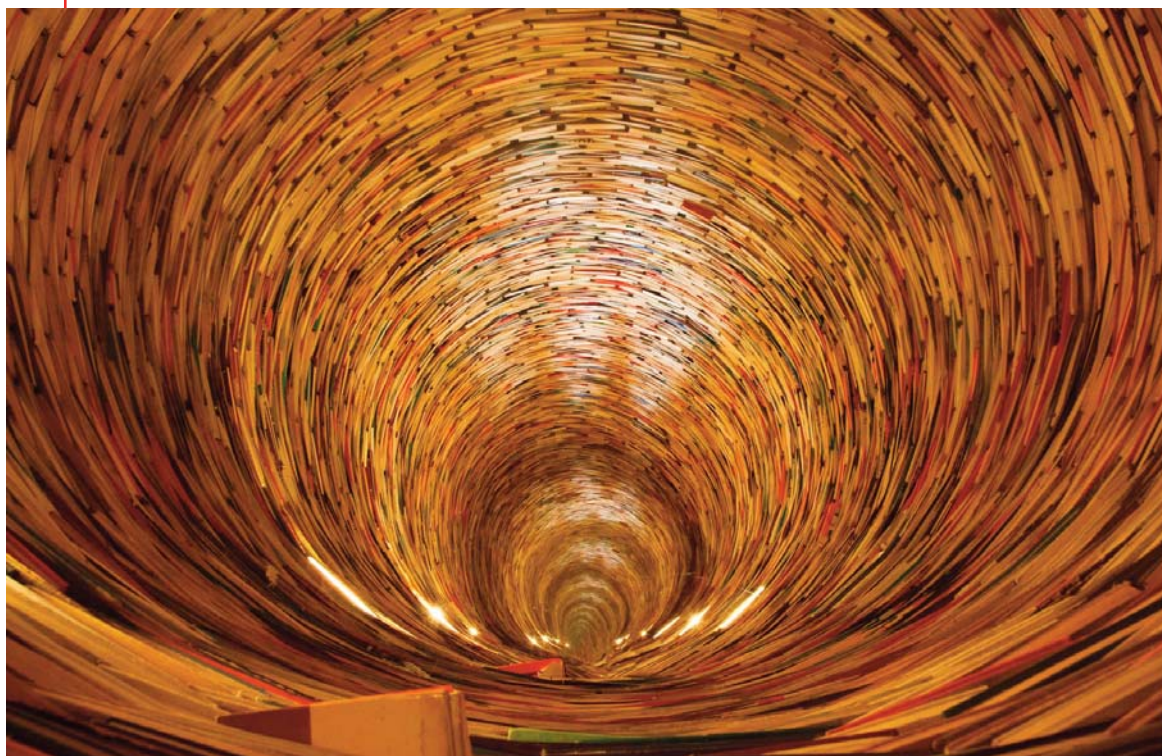


Acta **I**assyensia **C**omparationis

● ISSUE 30 (2/2022)

BOOKS AND BOOK WRITING IN LITERATURE

● NEXT ISSUE: HUMAN BODY AND CORPORALITY IN LITERATURE



● EDITURA UNIVERSITĂȚII „ALEXANDRU IOAN CUZA” IAȘI

Acta lassyensia

Comparationis 30 (2/2022)

BOOKS AND BOOK WRITING IN LITERATURE

LIVRES ET L'ÉCRITURE DES LIVRES DANS LA LITTÉRATURE

CĂRȚILE ȘI SCRISUL CĂRȚILOR ÎN LITERATURĂ

Transcending the physical condition of the book as a paper medium, most of the contributors to the 30th issue (2/2022) of AIC deal with (journalistic, historic and poetic) metadiscourse. Several authors also approach intertextuality across centuries, resorting to a spectrum of literary voices. The articles in the present volume cover a generous span of time, spreading from Late Antiquity (with the Christian poet Prudentius) to the 20th century, with trend-setting writers (such as Borges and Naipaul), women writers authoring historical novels (such as Sarah Dunant, Rodica Ojog-Brașoveanu and Ileana Vulpescu), Proletcult Romanian writers, even journalists (such as Ryszard Kapuściński). The topics here developed are centred around authorial challenges concerning literary production: the problem of writing Christian poetry in Late Antiquity, the transition from a prescriptural tradition to significant literary achievements, book writing as a propaganda tool or as a game, the feminine “touch” in the historical novel, the authorial striving towards THE holistic transtemporal book (an all-embracing book of books).

*

En passant au-delà de la condition physique du livre comme support en papier, la plupart des contributeurs au numéro 30 (2/2022) de AIC traitent du métadiscours (journalistique, historique et poétique). Plusieurs de ces auteurs abordent également l'intertextualité à travers les siècles, par l'intermédiaire d'une multitude de voix littéraires. Les articles couvrent un intervalle de temps généreux, allant de l'Antiquité tardive (avec le poète chrétien Prudence) au XX^e siècle, avec des écrivains créateurs de véritables modes littéraires (comme Borges et Naipaul), des femmes auteurs de romans historiques (comme Sarah Dunant, Rodica Ojog-Brașoveanu et Ileana Vulpescu), des écrivains communistes roumains, et même des journalistes (comme Ryszard Kapuściński). Les sujets développés sont groupés autour des enjeux auctoriaux concernant la production littéraire : la problématique de l'écriture de la poésie chrétienne à la fin de l'âge antique, le passage d'une tradition prescriptive à des réalisations littéraires remarquables, l'écriture des livres comme outil de propagande ou comme jeu, l'écriture féminine du roman historique, l'idéal de l'auteur littéraire de créer LE livre holistique transtemporel (un livre des livres qui englobe tout).

*

Trecând dincolo de condiția fizică a cărții ca suport-mediul de hârtie, majoritatea colaboratorilor la volumul cu numărul 30 (2/2022) al AIC tratează chestiunea metadiscursului (jurnalistic, istoric și poetic). Majoritatea acestor autori abordează, de asemenea, intertextualitatea de-a lungul secolelor, apelând la o multitudine de voci literare. Articolele acoperă un interval temporal generos, de la Antichitatea târzie (prin poetul creștin Prudențiu) până la secolul al XX-lea, reprezentat aici de: scriitori care au constituit veritabile modele literare (precum Borges și Naipaul), autoare de roman istoric (precum Sarah Dunant, Rodica Ojog-Brașoveanu și Ileana Vulpescu), scriitori români proletcultiști, și chiar jurnaliști (precum Ryszard Kapuściński). Subiectele dezvoltate sunt grupate în jurul provocărilor auctoriale asociate producției literare: problematica scrierii poeziei creștine la sfârșitul epocii antice, trecerea de la o tradiție prescripturală la realizări literare remarcabile, scrierea cărților ca instrument de propagandă sau ca joc, scriitura feminină a romanului istoric, idealul autorului literar de a crea cartea holistică transtemporală (o carte a cărților care să cuprindă totul).

Acta lassyensia

Comparationis 30 (2/2022)

Marius-Adrian HAZAPARU	1
<i>Jurnalism despre jurnalism: funcții ale metadiscursului în reportajul literar. Ryszard Kapuściński și Împăratul (1978)</i>	
Ewa A. ŁUKASZYK	15
<i>Books of the Beginnings. The Emergence of the Idea of Literature in V. S. Naipaul's A Writer's People</i>	
Mihaela MUDURE	25
<i>Condeiful feminin și romanul istoric</i>	
Ana-Maria PLUMB	37
<i>Cărțile ca instrument de îndoctrinare în regimul comunist din România (1947-1965)</i>	
Laurent BALAGUÉ	45
<i>Borges : le livre et son écriture comme un jeu</i>	
Ana María ALONSO FERNÁNDEZ	57
<i>La palabra poética ante el espejo: Habitaciones separadas de Luis García Montero</i>	
Loudiyi MOURAD	69
<i>Borges et/est le Livre : fiction, fictionnalisation et fictivité</i>	
Mihai BALTAG	81
<i>Prudențiu – (re)scriitor al canonului clasic</i>	
Iulia-Alexandra CIOGESCU	89
<i>Veronica Manole & Sanda-Valeria Moraru (Eds.) (2021). Studia Universitatis Babeș-Bolyai Philologia, Vol. 66 (LXVI), No. 4. (Dis)Continuidades en los espacios hispánico y lusófono. Cluj-Napoca, 404 págs.</i>	

Jurnalism despre jurnalism: funcții ale metadiscursului în reportajul literar. Ryszard Kapuściński și *Împăratul* (1978)

Journalism about Journalism: Metadiscourse and its Functions in Literary Reportage. Ryszard Kapuściński and *The Emperor* (1978)

MARIUS-ADRIAN HAZAPARU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

adrian.hazaparu@uaic.ro

Cuvinte-cheie

metadiscurs jurnalistic; reportaj literar; jurnalism narativ; funcții ale metadiscursului; producția textului jurnalistic.

Keywords

journalistic metadiscourse; literary reportage; narrative journalism; metadiscourse functions; journalistic text production.

Metadiscursul jurnalistic este definit ca activitatea discursivă prin care jurnaliștii vorbesc despre ei înșiși și despre propria profesie și, cel mai frecvent, în forma unei reacții defensive ce apare atunci când normele, valorile și practicile jurnalistice sînt puse sub semnul întrebării în spațiul public. Confrunțați cu probleme de transparență, credibilitate, autoritate etc., jurnaliștii încearcă să repare, să remodeleze sau să redefinească atît percepțiile publice, cît și propriul statut și legitimitatea lor în fața criticilor. Spre deosebire de majoritatea studiilor, dedicate metadiscursului din editoriale sau știri, căruia i-a fost atribuită o funcție generală reparatorie, articolul de față analizează funcțiile metadiscursului jurnalistic în reportajul literar ca text hibrid aflat la granița dintre publicistică și literatură și în care reporterul împletește comentariul personal cu relatări obiective și perspective aparținînd surselor sale. Pentru aceasta, am ales *Împăratul* (1978), carte de reportaj a jurnalistului polonez Ryszard Kapuściński, considerat drept unul dintre cei mai mari reporteri ai secolului al XX-lea. Pe lîngă recenziile entuziaste, cartea a stîrnit și numeroase controverse, jurnalistul fiind acuzat de lipsă de acuratețe și ficționalizare, ceea ce ne-a făcut să ne întrebăm ce utilizări dă Kapuściński metadiscursului prezent în *Împăratul*. După o analiză de conținut și o analiză de discurs, a reieșit că metadiscursul joacă varii roluri: la nivelul structurii, îndeplinește o funcție narativă, la nivelul emițătorului, o funcție de marcarea a identității profesionale a reporterului, iar la cel al emițătorului, o funcție de contact, de stabilire a conexiunii între jurnalist și publicul său. De asemenea, oferă pentru cititor o cale de acces la procesele de producție a textului jurnalistic, furnizîndu-i acestuia informații despre documentare, relația cu sursele și redactare.

Journalistic metadiscourse is the discourse activity used by journalists to comment on themselves and their craft and most often it takes the form of a defensive reaction to situations when the journalistic norms, values and practices are subject to interrogation in the public sphere. Faced with problems concerning transparency, credibility, authority and so on, journalists attempt to repair, reshape or redefine both the public perceptions, and their status and legitimacy against criticism. Unlike most studies researching the metadiscourse within editorial and news pieces, the present article analyses the functions of metadiscourse within the literary reportage as hybrid text at the intersection of journalism and literature and in which personal commentary, objective reporting and sources' views on things blend in. For this purpose, we chose *The Emperor* (1978), a reportage book written by Polish journalist Ryszard Kapuściński, labelled as one of the greatest reporters of the 20th century. Alongside enthusiastic reviews, the book also stirred many controversies, and its author faced accusation of lacking accuracy in reporting and fictionalizing the story. This made us wanting to know how is metadiscourse used in *The Emperor*. A content analysis, followed by a discourse analysis revealed that in the aforementioned reportage book, metadiscourse plays various roles. At the structural level, it fulfils a narrative function; at the auctorial level, it serves as a tool for defining and delineating the reporter's professional identity, while at public's level it works as a contact strategy aiming at establishing a connection between the journalist and the reader. Moreover, metadiscourse opens a way for the public to being acquainted with the text production processes, delivering information on the investigation techniques, sources management and editing.

Metadiscursul și metadiscursul jurnalistic. Cadru teoretic

Primele studii cu privire la metadiscurs au apărut în a doua jumătate a secolului al XX-lea. În 1985, Vande Kopple atrăgea atenția asupra faptului că în timp ce termenul înrudit „metacomunicare” circula destul de des în cercetările despre comunicarea orală, studiile privind metadiscursul erau relativ puține. În viziunea sa, „atunci când scriem, de obicei trebuie să scriem la două niveluri. La un nivel furnizăm informații despre tema în discuție. E nivelul la care dezvoltăm conținutul propozițional. La celălalt nivel, nivelul metadiscursului, nu adăugăm conținut propozițional, ci ajutăm cititorii să organizeze, să clasifice, să interpreteze, să evalueze și să reacționeze la conținut. Prin urmare, metadiscursul este discurs despre discurs sau comunicare despre comunicare” (Vande Kopple, 1985: 83). Cercetări ulterioare au propus o extindere a metadiscursului spre dimensiunea pragmatică a comunicării (Halliday, 1973; Mao 1993; Hyland 1999; Dafouz-Milne, 2003, 2008). Din această perspectivă, metadiscursul este o strategie retorică a cărei macrofuncție primară este aceea de a obține efecte persuasive asupra cititorului (Dafouz-Milne, 2003: 32). În studiul său privind potențialul persuasiv al metadiscursului, Dafouz-Milne distinge între două categorii de metadiscurs – textual și interpersonal –, principala diferență dintre cele două fiind gradul de transparență cu privire la intențiile persuasive ale unui autor, metadiscursul interpersonal fiind, evident, mai explicit, însă nu neapărat și mai eficient (33). O observație necesară în acest moment este aceea că studii precum cele ale lui Dafouz-Milne au vizat metadiscursul care apare în interiorul enunțurilor, legând secvențele metadiscursive de funcțiile lor sintactice (conformarea la norme gramaticale), semantice (contribuția la coerență și coeziune) sau pragmatice (potențialul persuasiv), însă situații de metadiscurs pot apărea și la niveluri superioare celui propozițional sau frastic, întregi paragrafe sau fragmente de text putând fi considerate metadiscurs și îndeplinind diverse funcții în comunicare.

Cît privește metadiscursul jurnalistic, acesta a început să capteze atenția cercetătorilor recent (Carlson, 2011, 2015; Thomas & Finneman, 2014; Ogbebor 2018, 2020; Bogdanić 2020 ș.a.). Contribuții importante li se datorează lui Carlson (2015), care a elaborat o teorie a discursului metajurnalistic, lui Bogdanić (2020), care a propus un model al metadiscursului jurnalistic, și lui Ogbebor (2020), care a adus lămuriri asupra distincției între cele două: deși ambele presupun un proces de reflectare asupra activității jurnalistice, diferența e dată de actorii care participă la elaborarea acestui discurs. Potrivit lui Carlson (2015), discursul metajurnalistic trebuie înțeles ca discurs prin care sînt evaluate textele jurnalistice, practicile folosite în producerea lor sau condițiile receptării acestora. Autorul atrage atenția asupra faptului că discursul metajurnalistic nu este un tip de discurs produs exclusiv de jurnaliști, la evaluarea activității jurnalistice și negocierea modului în care jurnalismul este înțeles putînd participa și alți actori cu care jurnaliștii interacționează – specialiști din diverse domenii, cetățeni, audiența în sens larg (2015: 349). În cazul metadiscursului jurnalistic, înțeles ca „jurnalism despre jurnalism” (Thomas & Finneman, 2014: 172), actorii implicați în activitatea metadiscursivă sînt doar jurnaliștii. Pe scurt, metadiscursul jurnalistic ar fi discursul jurnalistic despre jurnalism, în vreme ce discursul metajurnalistic s-ar referi la discursul public despre jurnalism și practicile sale discursive. În activitatea discursivă concretă granițele sînt însă mai dificil de trasat (de exemplu, un jurnalist poate include într-un singur text atît evaluări ale propriei sale activități jurnalistice, cît și evaluări ale activităților altor jurnaliști sau ale jurnalismului ca instituție socială), dar, cu toate acestea, se consideră că metadiscursul jurnalistic este doar „un aspect al discursului metajurnalistic” (Ogbebor, 2020: 79).

Deși determinarea circumstanțelor în care apare metadiscursul jurnalistic este dificilă (Ogbebor, 2020), un teren fertil pentru explicații a fost găsit în ceea ce s-ar numi reabilitarea sau repararea paradigmei („paradigm repair”) (Lance Bennett, Gressett et al., 1985; Thomas & Finneman, 2014; Ogbebor 2020) în care jurnaliștii își desfășoară activitatea. Charron, de Bonville et al. (1996, 2004) definesc paradigma jurnalistică drept ansamblu de reguli, cunoștințe ori credințe după care jurnaliștii se ghidează în producerea discursului lor (Hazaparu, 2013: 99). De-a lungul timpului, o paradigmă suferă transformări, autorii vorbind despre două tipuri de schimbare: normală (fiind vorba în acest caz de mutații minore, care nu afectează ansamblul practicilor redacționale și nu se îndepărtează prea mult de tendințele dominante) și paradigmatică (care intervine atunci când schimbările importante și durabile din mediul sistemului forțază instituțiile de presă și jurnaliștii să reorganizeze din temelii ansamblul de reguli, cunoștințe, conduite și credințe). Trecerea de la o paradigmă la alta (o reconfigurare a mediului sub presiunea mai multor factori – politici, economici, tehnologici, culturali, sociali etc. – care acționează interdependent, deși unii mai accentuat decât alții) implică traversarea unei crize paradigmatică, când identitatea profesională, construită în acord cu „rețetarul” paradigmei, este amenințată. În acest proces intervin și acțiunile jurnaliștilor de reparare a paradigmei, când ei reacționează sau pot reacționa metadiscursiv la derapaje grave de la normele după care paradigma funcționează, capabile să le compromită identitatea profesională. Reabilitarea paradigmei ar fi deci acțiunea metadiscursivă reparatorie prin care jurnaliștii încearcă să corecteze abaterile breslei de la principiile de funcționare ale paradigmei și să redobândească stabilitatea paradigmei prin apărarea standardelor și valorilor presei în fața posibilelor evaluări critice (Thomas & Finneman, 2014; Ogbebor, 2020). Thomas & Finneman au identificat patru strategii metadiscursive intervenționiste de tip apologetic – „catastrofizarea” (atunci când este amenințată paradigma în ansamblul ei), „autoafirmarea” (atunci când e reiterată valoarea jurnalismului într-o societate democratică), „minimizarea” (prin diminuarea importanței derapajului), „localizarea” (ostracizarea membrului sau a organizației „deviante”, ducând astfel la autoexonerarea celorlalți) (2014: 172) –, completate de Ogbebor cu strategia „istoricizării” (recursul la istorie pentru a pune într-o nouă lumină o situație curentă) (2020: 85-86).

Data fiind punerea în relație a metadiscursului jurnalistic cu încercarea jurnaliștilor de a combate sau de a neutraliza efectele devierilor de la norme și de a susține legitimitatea profesiei, metadiscursul jurnalistic a fost caracterizat drept un tip de discurs incapabil de autocritică și, în același timp, foarte defensiv (79). Nu este însă întotdeauna așa, iar afirmația ar putea fi valabilă doar în cazul unora dintre textele jurnalistice de opinie, care se bazează în construcție pe scheme argumentative (van Dijk, 1978; Grosse, 2001). De exemplu, în ceea ce privește speciile jurnalistice dedicate în mod tradițional informării (știrea și relatarea cu precădere), dacă subiectele tratate nu vizează jurnalismul și practicile sale, metadiscursul în general lipsește sau apare în anumite circumstanțe care nu ascund nicio intenție reparatorie în sensul strategiilor discutate anterior. Explicația e simplă: normele de redactare a unor astfel de texte – circumscrise „dictaturii” obiectivității – îi împiedică sau descurajează pe jurnaliști să facă trimiteri la informații „din afara” subiectului propriu-zis: cu alte cuvinte, nimic din ceea ce ar putea fi asimilat „bucătăriei interne” nu ar trebui să transpară în text. Una dintre excepțiile de la această practică o reprezintă situațiile în care reporterul, dorind să respecte și principiul echidistanței, nu reușește să obțină un punct de vedere din partea unuia sau altuia dintre actorii implicați în subiectul despre care scrie. În aceste cazuri, este permisă includerea, la finalul textelor, a unor precizări precum „pînă la închiderea ediției, X nu a putut fi contactat” sau,

pentru media audio-vizuale, „pînă la această oră, X nu a putut fi contactat” sau alte formulări similare. O altă circumstanță care justifică prezența elementelor de metadiscurs jurnalistic în presa de informare se referă la momentele cînd o publicație readuce în atenția publicului un subiect pe care l-a tratat anterior: cu cît evenimentul este mai îndepărtat în timp, cu atît mai mult se impune introducerea unei secvențe metadiscursive care să readucă vechea informație în orizontul apropiat al cititorului. Rolul acestor secvențe este dominant fatic, pentru că ceea ce se urmărește este restabilirea legăturii între emițător (prin textul său) și receptor. De asemenea, tot metadiscurs jurnalistic avem în textele jurnalistice de informare atunci cînd o redacție intră în posesia unor documente în exclusivitate sau abordează un subiect în exclusivitate: publicația va evidenția – prin diverse formule, folosite în titluri și de multe ori și în text, uneori precizîndu-se și modul în care a intrat în posesia acelor documente sau dificultățile întîmpinate în obținerea lor – caracterul excepțional al informației aduse în atenția publicului. În privința declarațiilor care populează știrile, cadrul pregătitor al citării constituie și acesta secvență de metadiscurs jurnalistic. În sfîrșit, un alt tip de inserții de metadiscurs jurnalistic din textele de informare a apărut ca urmare a tabloidizării presei (cu apelul la elemente de spectacularizare și scenarizare, mai ales atunci cînd subiectul îl reprezintă o persoană publică din categoria vedetelor, reporterul-paparazzo abordînd subiectul în manieră detectivistă).

Metadiscursul jurnalistic pe terenul reportajului. Ryszard Kapuściński și *Împăratul* (1978)

În studierea rolurilor îndeplinite de metadiscursul jurnalistic, cercetările au avut ca obiect fie texte jurnalistice de opinie, în special editoriale (Thomas & Finneman, 2014; Ogbebor, 2020), fie textele jurnalistice de informare, în special știri despre jurnalism ca instituție și practicile sale (Ogbebor, 2020). Noutatea articolului de față constă în faptul că supune atenției metadiscursul jurnalistic prezent în reportaje, o categorie aparte de texte de informare, cele în care amprenta reporterului este vizibilă – pe de o parte prin alegerile lexicale, stilistice și compoziționale pe care le face în redactare, pe de altă parte prin autoincluderea sa ca (observator) participant la subiectul despre care scrie. Statutul ambiguu al reportajului a fost dezbătut în nenumărate rînduri, sub numeroase aspecte (diversitatea tematică, alegerea unghiului de abordare și a modului de tratare a informației, abaterea de la obiectivitatea convențională prin note subiective combinate cu redactarea brută, prin limbajul figurat, caracterul moralizator, tonul ironic ș.a.m.d.) (Hazaparu, 2013: 55), cele mai multe controverse fiind alimentate de interferențele dintre acest tip de text (jurnalistic) și textul literar. Iată cîteva dintre „etichetele” larg răspîndite care dovedesc această ambivalență a *genului* reportajului, precum și caracterul său eterogen: *literature of facts* (literatura faptelor), *faction* (neologism englezesc rezultat din amalgamarea a două cuvinte, *fact* – fapte și *fiction* – ficțiune), *factography* („factografie”), *postfiction* (postficțiune), *New Journalism* (Noul Jurnalism), *Literary Journalism* (jurnalism literar) sau *Narrative Journalism* (jurnalism narativ), *creative nonfiction* (creație de non-ficțiune) ș.a. (Hazaparu, 2014: 543).

Interesul față de investigarea metadiscursului jurnalistic în reportaj se datorează decalajului existent între teoria (cele mai multe lucrări de specialitate au apărut în ultimele două decenii) și practica metadiscursului jurnalistic: regăsim elemente de metajurnalism, de exemplu, la reporterii din perioada interbelică, mai tîrziu în „romanele jurnalistice” ale jurnaliștilor aparținînd Noului Jurnalism american (Hazaparu, 2013: 172-173), iar acum în textele reporterilor care se înscriu în curente precum *long-form journalism*, *narrative journalism*, *literary journalism*, *in-depth reporting* sau *slow journalism*, toate desprinse din practica reportajului.

Obiectivul propus este acela de a analiza comportamentul metadiscursiv al jurnaliștilor atunci când (a) subiectul pe care îl relatează (texte de informare) sau comentează (texte de opinie) nu vizează jurnalismul și practicile sale și (b), îndeplinind condiția (a), folosesc ca „spațiu” de exprimare o specie jurnalistică a cărei evoluție e marcată de controverse și în care convențiile de gen și normele jurnalistice sînt în permanență „sub asediu” personalității creatoare a reporterului. În acord cu acest obiectiv de cercetare, ne-am îndreptat atenția spre *Împăratul* (1978), una dintre cărțile de reportaj ale jurnalistului polonez Ryszard Kapuściński, recunoscut la nivel internațional drept unul dintre cei mai importanți reporteri ai secolului al XX-lea (Tighe, 1996; González Esteban, 2011; Greenberg, 2012; Horodecka, 2014 ș.a.). *Împăratul* a fost best-seller în Polonia în 1978, „distincție neobișnuită pentru o carte de «reportaj personal»” (Tighe, 1996: 926), iar la jumătatea anilor 1990 era deja tradusă în peste 30 de limbi. Pe lângă „reportaj personal”, cartea a mai fost considerată „roman documentar” (Marzec *apud* Stachowski, 2013: 3), „proză metaforică de lungi dimensiuni, cu elemente de reportaj” (Bratkowski *apud* Stachowski, 2013: 5), sau „reportaj politic și istoric” (Tighe, 1996: 926). Reflectînd asupra procesului de creație, autorul pare predispus să ignore normele jurnalistice și convențiile de gen: „Cînd scriu, nu mă gîndesc dacă textul meu va fi un roman, un reportaj sau un eseu; unde mai pui că, pe de altă parte, astăzi toate se amestecă; eu doar reflectez în mod repetat la ceea ce observ, căutînd maniera de descriere cea mai adecvată” (Kapuściński, 2003: 48). Maniera despre care vorbește implică de multe ori aplicarea tehnicilor specifice ficțiunii unor subiecte extrase din realitate: o voce auctorială puternică, evaluări subiective ale evenimentelor și persoanelor, scene inventate, citări directe, dialoguri, exprimarea sentimentelor și ideilor proprii și relatarea unor fapte nedocumentate (Aucoin, 2001: 6). Controversele în jurul cărții nu au vizat doar dificultatea de încadrare într-un anumit gen, autorului reproșîndu-i-se în special lipsa de acuratețe în relatare (Adam Hochschild *apud* William Silverman, 2000: 207, îl numește pe Kapuściński „coșmarul celui responsabil cu verificarea acurateței faptelor”) și ficționalizarea (Domoslawski, 2012). În privința acesteia din urmă, reporterul a explicat că „[t]oate faptele și persoanele care apar acolo sînt reale. Singurele mele intervenții din *Împăratul* au fost limbajul și structura. Limbajul în particular a fost o creație deliberată care, în plus, mi-a impus să studiez istoria limbii poloneze. Am vrut să subliniez cu voci arhaice că autoritarismul era o formă caducă de exercitare a puterii și pentru asta a trebuit să construiesc un vocabular pornind de la studierea literaturii poloneze din secolele XVI și XVII” (Kapuściński, 2003: 52-53).

În România, înainte de publicarea volumului în 1991, în traducerea lui Mihai Mitu, o versiune românească a apărut în foileton, în săptămînalul *Luceafărul*, editat de Uniunea Scriitorilor din România, în traducerea lui Nicolae Mareș, între 13 iunie (numărul 20) și 5 decembrie 1990 (numărul 45). Pentru *Împăratul*, autori precum Lawrence Weschler (1990) și Carl Tighe (1996) propun mai multe niveluri de lectură: la un prim nivel, cartea poate fi citită sub forma unei ample relatări ale unor amintiri ale foștilor curteni ai împăratului Haile Selassie menite să recompună viața de la curte – cu ritualurile și intrigile cînd ridicole, cînd revoltătoare, contrastate cu tabloul sărăciei populației din afara anturajului împăratului – și prăbușirea regimului. La un alt nivel, cartea funcționează ca o alegorie, cititorul polonez văzînd în prezentarea structurilor de putere autoritare – și a mecanismelor prin care acestea se nasc, se dezvoltă și, în cele din urmă, se dizolvă – o oglindă a regimului comunist din Polonia, deformată în mod necesar prin metafore, analogii și paralelisme. La un al treilea nivel, *Împăratul* poate fi citită ca o operă de ficțiune inspirată de evenimente istorice.

În jurul obiectivului de cercetare anunțat s-au conturat următoarele întrebări la care ne propunem să răspundem în studiul de față, unul limitat la elementele de metajurnalism prezente în volumul *Împăratul*, de Ryszard Kapuściński:

- 1) Se înscrie metadiscursul jurnalistic prezent în reportaj în tematica predilectă a acțiunilor discursive de reabilitare sau întărire a paradigmei?
- 2) Se înscrie metadiscursul jurnalistic prezent în reportaj în linia acțiunilor discursive de reabilitare sau întărire a paradigmei, așa cum se întâmplă în cazul editorialelor și știrilor pe teme jurnalistice?
- 3) Ce funcții îndeplinește metadiscursul jurnalistic în reportaj din perspectiva intențiilor emițătorului și a forței ilocuționare a enunțurilor metadiscursive?

Metodologie, rezultate și interpretări

În vederea stabilirii rolurilor/ funcțiilor îndeplinite de secvențele de metadiscurs în *Împăratul*, am pornit de la temele dominante evidențiate în lucrările de specialitate. Astfel, metajurnalismul – atât sub forma discursului metajurnalistic, cât și sub cea a metadiscursului jurnalistic – a fost analizat în relație cu transparența instituțiilor de presă (Campos-Domínguez & Redondo-García, 2015; De Maeyer & Holton, 2016; Garcia-Blanco & Bennett, 2018; Perdomo & Rodriguez-Rouleau, 2021), credibilitatea surselor și credibilitatea jurnaliștilor (Franklin & Carlson, 2013), etica și deontologia (Carlson, 2011, 2018; Thomas & Finneman 2014), „fragilitatea” instituțiilor de presă și a jurnaliștilor (Carlson 2011, 2018; Ferrucci & Rossi, 2022), legitimitatea și autoritatea epistemică a jurnaliștilor (Carlson, 2019; Grøndahl Larsen & Ustad Figenschou, 2019; Ogbebor, 2020; Perreault, 2021; Tant, 2021; Dowling, Johnson et al., 2022) și reglementarea sau autoreglementarea profesiei (Carlson, 2011; Ogbebor, 2020; D’Angelo, Mauranen et al., 2021).

Prima etapă a studiului a presupus o analiză de conținut în vederea identificării tuturor secvențelor de metadiscurs prezente în *Împăratul*. În procesul de codare, am considerat secvențe de metadiscurs jurnalistic toate acele fragmente din text în care autorul (a) face referire la propria sa *persona* de jurnalist, (b) face referire la activitatea pe care a desfășurat-o sau o desfășoară (putând include aici trimiteri la etapa documentării, a selectării informațiilor, a prelucrării acestora și chiar la etapa publicării) și (c) oferă comentarii/ evaluări privind alți jurnaliști și jurnalismul ca instituție socială și practicile sale. Aceste secvențe au fost ulterior grupate în unități metadiscursive, văzute aici ca enunțuri sau ansambluri de enunțuri (propoziții, fraze sau ansamblu de propoziții și fraze) cu sens de sine stătător și care pot fi extrase din – sau măcar izolate în – țesătura textuală, fără a afecta macrostructura semantică a întregului text. Am identificat 16 astfel de unități de metadiscurs de dimensiuni variabile, cea mai extinsă având 125 de cuvinte, iar cea mai scurtă, 17 cuvinte. După stabilirea unităților de metadiscurs, am purces la încadrarea tematică a acestora în cele șase teme determinate de studiile de specialitate și enumerate anterior. În acest moment, analiza de conținut a fost sprijinită și de o analiză pragma-semantică, deoarece în *Împăratul* referirile la aceste teme nu sînt niciodată explicite (autorul nu menționează în cartea sa de reportaj cuvinte precum „transparență”, „credibilitate”, „legitimitate”, „autoritate” etc.). Astfel, unitățile au fost încadrate tematic printr-o evaluare pragma-semantică a conținutului lor, ceea ce ne-a permis circumscrierea acestora la cîmpurile semantice desemnate de cele șase teme. Pornind de la premisa că orice act de enunțare se caracterizează prin intenționalitate, vom arăta, cu titlu de exemplu, modul în care am făcut încadrarea tematică folosind unitatea metadiscursivă nr. 4, care – așa cum a rezultat în urma analizei – acoperă cinci din cele șase teme:

Cînd i-am arătat unui coleg ceea ce scriam despre Haile Selassie – sau mai degrabă despre curtea imperială și decăderea ei, pe baza relatărilor celor care umpluseră saloanele, birourile și coridoarele palatului – acesta m-a întrebat dacă i-am vizitat singur pe oamenii care se ascundeau. Singur? Asta ar fi fost imposibil! Om alb și pe deasupra străin – nimeni nu m-ar fi lăsat să trec pragul fără recomandări serioase. Și, în niciun caz, nimeni n-ar fi vrut să se destăinuie [...]. De unde să știu unde să-i caut, unde se găsesc, cine sînt, ce puteau să spună?

Nu, n-am fost singur, am avut o călăuză.

Acum, cînd această călăuză nu mai trăiește, pot spune cum se numea: Teferra Gebrewold. (Kapuściński, 1991: 31-32)

Jurnalistul se prezintă ca fiind transparent: vorbește despre relația sa cu sursele folosite în documentare; jurnalistul se prezintă ca fiind credibil și legitim în demersul său: „nimeni nu m-ar fi lăsat să trec pragul fără recomandări serioase” (31); jurnalistul se prezintă ca fiind tributar eticii și deontologiei profesionale, nedivulgînd numele sursei sale atît timp cît publicarea identității acesteia ar fi pus-o în pericol: „Acum, cînd această călăuză nu mai trăiește, pot spune cum se numea: Teferra Gebrewold” (32); jurnalistul se prezintă ca aflîndu-se într-o ipostază fragilă – un jurnalist european aflat în Etiopia într-o perioadă de mare instabilitate socială și politică –, incapabil să se angajeze pe cont propriu într-un demers de investigație: „Om alb și pe deasupra străin [...] nimeni n-ar fi vrut să se destăinuie [...]. De unde să știu unde să-i caut, unde se găsesc, cine sînt, ce puteau să spună?” (31).

Într-o prezentare sintetică a acestui proces de inventariere, dintre cele șaisprezece unități de metadiscurs identificate, trei nu conțin referiri care să permită subsumarea lor categoriilor tematice alese (unitățile 7, 10, 13), patru sînt monotematice (unitățile 3, 5, 6, 8), iar nouă sînt pluritematice, acoperind două (unitățile 2, 11, 15, 16), trei (unitățile 1, 12, 14), patru (unitatea 9) sau chiar cinci (unitatea 4) dintre cele șase teme. Tema care apare cel mai frecvent e cea referitoare la transparența jurnaliștilor și a instituțiilor de presă, prezentă în 11 unități de metadiscurs. Nu există nicio mențiune privitoare la aspecte ce țin de reglementarea sau autoreglementarea profesiei.

<i>Teme în metadiscurs în Împăratul, de Ryszard Kapuściński</i>	<i>Unități (n=)</i>
<i>Transparența jurnaliștilor sau a instituțiilor de presă</i>	n=11
<i>Credibilitatea surselor și credibilitatea jurnaliștilor</i>	n=7
<i>Aspecte de etică și deontologie jurnalistică</i>	n=3
<i>„Fragilitatea” instituțiilor de presă și a jurnaliștilor</i>	n=6
<i>Legitimitatea și autoritatea epistemică a jurnaliștilor</i>	n=3
<i>Aspecte de reglementare sau autoreglementare a profesiei</i>	n=0

Pentru a răspunde la cea de-a doua întrebare a cercetării noastre, analiza de conținut nu mai este suficientă: încadrarea unităților de metadiscurs jurnalistic în acțiunile discursive de reparare sau reabilitare a paradigmei presupune să stabilim că intențiile de comunicare ale emițătorului se subordonează unor strategii discursive reparatorii. Un demers de acest tip ne situează pe terenul pragmaticii, ca disciplină ce „are ca obiect de studiu contextul și contribuția sa la procesul de semnificare prin limbaj, fiind preocupată de acele sensuri ale enunțurilor care

depășesc cadrul explicativ oferit de regulile semantice” (Ionescu-Ruxăndoiu, 1991: 10). Prin urmare, mult mai lucrativă este analiza de discurs, care impune „depășirea nivelului frastic, a eșantionului «context free» prin reîncorporarea factorilor sociali, culturali și situaționali apți să dea o semnificație completă subiectului locutor și interpelat” (Roventă-Frumușani, 2005: 70).

Transparența jurnaliștilor și a instituțiilor de presă

În *Împăratul*, tema transparenței jurnalistice și a instituțiilor de presă se conturează în jurul informațiilor pe care Ryszard Kapuściński le furnizează cu privire la procesul de documentare, iar în șase dintre unitățile analizate se asociază cu tema credibilității: transparența nu este o garanție a credibilității, însă poate modifica percepția audienței în acest sens – cu cât un jurnalist este mai transparent în privința proceselor redacționale, cu atât ar putea fi considerat mai credibil (Bastian & Fengler, în Meier & Trappel, 2022: 261). Aflăm că reporterul se documenta „când era deja întuneric” (Kapuściński, 1991: 17), schimbând în permanență hainele și mijloacele de transport, fiind avertizat să nu ofere informații care ar putea duce la aflarea identității interlocutorilor săi. În demersul său a fost ajutat de o călăuză, care inițial a ezitat să-l sprijine, ajungând apoi să formeze împreună cu jurnalistul „o pereche de colecționari, care doresc să recîștige tablourile condamnate la distrugere, pentru ca mai apoi, să organizeze cu ele o expoziție a vechii arte a guvernării” (38). În reportaj, secvențe precum cele redată nu funcționează ca strategii reparatorii pentru că „obiectul”, adică abaterea care necesită o intervenție reparatorie, nu există. În general, metadiscursul de tip intervenționist îi vizează pe cei responsabili de provocarea unei crize paradigmatică, iar în *Împăratul* – folosind terminologia lui Mauranen – reflexivitatea metadiscursivă este de tip egocentric (2021: 21), jurnalistul vorbind despre propria sa activitate, despre propriile sale opțiuni editoriale, de documentare ș.a.m.d. Neexistînd un catalizator „din afară” al reflexivității, unitățile asociate transparenței fac parte mai degrabă dintr-o strategie de autoprezentare sau autopoziționare a reporterului în fața cititorului. Chiar și atunci când nu se referă la el însuși (reflexivitate altercentrică în terminologia lui Mauranen, 2021: 21), ci la colegii săi din grupul de corespondenți străini, intenția lui Kapuściński este tot una de autoprezentare (favorabilă) prin contrast: colegii săi „nu reușesc să se frămînte și să se emoționeze de nimic” (Kapuściński, 1991: 36), însă lui îi „este teamă” (18); colegii săi sînt „oameni cinici, duri, care au văzut de toate, au trecut prin multe” (36) și vor să-l reclame împăratului pe delegatul oficial – cel care i-a devenit ulterior călăuză lui Kapuściński – pentru condițiile în care au fost ținuți jurnaliștii străini la Africa Hall, însă opoziția lui Kapuściński i-a făcut și pe „asemenea oameni [...] să chibzuiască asupra atitudinii lor” (37).

Credibilitate, legitimitate și autoritate epistemică

În relația cu publicul, transparența a fost asociată cu informațiile oferite pe lângă precizările despre codurile de etică și deontologie, forma de proprietate sau structura redacțională, cititorii fiind interesați, dincolo de produsul (jurnalist) finit, și de procesele (redacționale, editoriale) interne de la bază (Campos-Domínguez & Redondo-García, 2015: 187). Din acest punct de vedere, Kapuściński este generos cu publicul său, 68,75% dintre unitățile de metadiscurs „deservind” tema transparenței jurnalistice. Totuși, transparența nu este aici un scop în sine, ci un mijloc de a atinge alte obiective: instituirea unei relații afective cu cititorul, cîștigarea bunăvoinței acestuia, orientarea sa în cîmpul narativ etc. Am putea spune că, mai curînd, prin metadiscursul care mimează transparența, Kapuściński își negociază statutul în fața cititorului: oferindu-i informații la care nu are acces în mod obișnuit în articolele de presă, întărite și de mici confesiuni, îi solicită acestuia – indirect – să aibă, în schimb, încredere. Din perspectivă

pragmatică, eforturile reporterului se înscriu în linia strategiilor discursive de anticipare a reacțiilor receptorului: „emițătorul trebuie să prevadă reacțiile partenerului și să-i deoaze rezistența probabilă, menajându-i însă susceptibilitățile și creîndu-i impresia că îi lasă posibilitatea de alegere a soluției interpretative” (Ionescu-Ruxăndoiu, 1991: 12). Credibilitatea reporterului își trage seva din suita de experiențe și emoții încredințate cititorului, propunîndu-i spre acceptare acestuia un adevăr subiectiv, o versiune a unei realități filtrate prin experiența proprie – abordare clasică în jurnalismul narativ/ literar ce respinge convenționalismul și rigiditatea presei obiective: în vreme ce jurnalistul obiectiv va căuta să citeze surse oficiale, jurnalistul narativ va prefera experiența „la firul ierbii”; nu va cita întotdeauna surse cu autoritate și notorietate în spațiul public, ci, *imersat* în subiectul despre care scrie, alege să-i lase să vorbească pe cei nereprezentăți, pe cei ale căror voci nu se fac niciodată auzite. Jurnalistul obiectiv își măsoară obiectivitatea prin raportare la criteriul invizibilității în text: cu cît se plasează mai în afara subiectului, cu atît relatarea sa devine mai credibilă, mai puțin distorsionată de părerile sale personale; pe de altă parte, jurnalistul narativ își folosește propria voce – prin care să-și exprime propriile sentimente, idei, opinii și judecăți de valoare – ca instrument de legitimare. „Prezența auctorială e parte integrantă a epistemologiei jurnalismului lui Kapuściński și esențială la stabilirea credibilității sale” (Aucoin, 2001: 11), valoarea epistemică stînd în respingerea interviurilor cu reprezentanți ai autorității sociale în favoarea ascultării poveștilor de viață (12). De altfel, ideea aceasta se regăsește într-o altă carte de reportaj publicată de Kapuściński 20 de ani mai tîrziu, *Abanos* (1998 în original, 2002 în traducere în limba română), într-o secvență de metadiscurs, plasată chiar la începutul volumului: „Evitam traseele oficiale, palatele, figurile importante și marea politică. În schimb, îmi plăcea să umblu cu camioane de ocazie, să hoinăresc împreună cu nomazii prin pustiu, să fiu oaspetele țăranilor din savana tropicală” (13).

Reporterul pare conștient că pe parcursul reportajului își asumă poziții narrative omnisciente, incompatibile cu jurnalismul convențional, precum cea în care îi atribuie împăratului Selassie gînduri și emoții, deși nu l-a interviuat niciodată. Astfel – și raportîndu-ne la și la cea de-a doua întrebare de cercetare –, putem considera că, dacă există o funcție metadiscursivă reparatorie, aceasta nu este de tip corectiv, așa cum se întîmplă în general, ci mai curînd profilactic: anticipînd reacțiile critice pe care cartea sa de reportaj le-ar putea genera (cauzate de un *modus operandi* „deviant”), scriitorul își construiește preventiv, în metadiscurs, „apărarea”.

De la sursa vulnerabilă la reporterul vulnerabil

După cum a reieșit din analiza de conținut realizată, reflexivitatea metadiscursivă asupra problemelor de etică și deontologie jurnalistică este scăzută (18,75%) și vizează sursele și relația reporterului cu acestea: jurnalistul respectă recomandările primite – de a nu pomeni „nicio adresă, niciun nume” (Kapuściński, 1991: 18), de a nu descrie „vreun chip, nici că e înalt, că e scund, că e slab, cum îi este fruntea, cum îi sînt mîinile, cum are privirea, cum îi arată picioarele, genunchii” (19) – și, în locul numelor celor cu care a stat de vorbă folosește doar inițiale, despre care avea să spună mai tîrziu că nici acestea nu corespundeau, de fapt, numelor reale (Kapuściński, 2003: 51). Singurul nume care apare este cel al lui Teferra Gebrewold, călăuza sa, despre care știa că „nu mai trăiește” (Kapuściński, 1991: 32).

Tema „fragilității” jurnalistului e tratată prin prisma dificultăților pe care reporterul le-a întîmpinat în procesul de documentare pe teren: de la pericolele care pîndeau din stradă (riscul de a fi împușcat și de a fi supus unor controale inopinate și violente) și în hotelul – și chiar în

camera de hotel – unde era cazat („La hotelul meu, unuia dintre gardieni îi plăcea foarte mult să mă controleze. Uneori, grăbindu-mă, intram în fugă și goneam pe scări pînă la camera mea; atunci el se lua după mine și, înainte de a reuși să mă încui pe dinăuntru, se strecura în urma mea și se apuca de fetașă” (42)) pînă la dificultatea de a ajunge la anumite surse („Cel mai greu a fost să-l gădesc pe omul acesta, care, la fel de bătrîn ca și stăpînul lui, trăiește acum în completă uitare, așa că mulți din cei pe care i-am întrebat au ridicat din umeri, susținînd că a murit de mult [...]” (176)) sau starea de dezarmare atunci cînd constata dezechilibre între efortul depus pentru a ajunge la o anumită sursă și informațiile obținute de la aceasta („Din păcate, povestea lui L.M. este cam fără șir, bătrînul nu e în stare să-și adune imaginile, trăirile și impresiile într-un tot” (180)).

Mențiunile privitoare la managementul surselor – fie sub aspectul eticii și detontologiei profesionale, fie sub aspectul dificultăților întâmpinate în munca de teren – se subsumează aceleiași strategii generale de autoprezentare: reporterul este onest, integru, nu cedează în fața eventualelor presiuni din partea celor care ar fi dorit să ajungă la interlocutorii săi și se străduiește să reconstituie viața de la palatul împăratului etiopian privind prin ochiul multiplu al surselor cu care a stat de vorbă.

Funcțiile metadiscursului în reportaj

Analiza de discurs ne permite să trecem dincolo de contextul lingvistic și să avem în vedere și ansamblul de condiții (sociale, economice, politice, culturale etc.) în care un text a fost produs. Explorînd acest teritoriu al unui context extins, în acord cu definiția lui Coșeriu, conform căruia contextul cuprinde „toată realitatea care înconjoară un semn, un act verbal sau un discurs, ca prezență fizică, ca bagaj de cunoștințe al interlocutorilor și ca activitate” (1969: 313), putem interpreta opțiunea lui Kapuściński de a se referi la anonimitatea surselor sale în metadiscurs (de altfel, susținută și de inițialele folosite pe parcursul cărții în locul numelor reale ale personajelor) drept o modalitate prin care reporterul se reclamă ca aparținînd unei alte (sub)paradigme jurnalistice, anume reportajul literar polonez. Aspectele distinctive ale genului ar fi: înlocuirea aspirațiilor spre obiectivitate ale jurnalismului cu un element puternic de „subiectivitate creativă”; apelul la imaginație și la tehnici specifice ficțiunii; grad ridicat de participare a reporterului; implicarea explicită a audienței; stilul hibrid al reportajului, îmbinînd tehnici și convenții din jurnalismul bazat pe fapte cu elemente de autobiografie, jurnal, cronică, roman polițist etc.; caracterul alegoric, justificat de dorința de a evita cenzura comunistă (Kuprel, 2004: 381-384). Din această perspectivă, constatăm că prin anumite unități de metadiscurs din *Împăratul*, Kapuściński de fapt respinge paradigma curentă în loc să o întărească. De altfel, între acțiunile discursive de reparare a paradigmei, Ogbebor a inclus și strategia „istoricizării”, care poate fi folosită și pentru a contesta anumite practici dominante în cadrul unei paradigme: în acest caz, „istoricizarea” are loc prin scoaterea la lumină a unor versiuni ale istoriei care au fost suprimate de versiunea oficială sau inaccesibile la un anumit moment dat. Relevante în acest sens sînt trei secvențe în metadiscurs, în care Kapuściński își motivează demersul jurnalist: „Etiopienii sînt teribil de neîncredători și nu voiau să creadă în sinceritatea intențiilor mele; eu nu urmăream decît să reconstitui lumea care fusese măturată de puștile-mitralieră ale Diviziei a patra” (Kapuściński, 1991: 17) și „Cînd i-am arătat unui coleg ceea ce scriam despre Haile Selassie – sau mai degrabă despre curtea imperială și decăderea ei, pe baza relatărilor celor care umpluseră saloanele, birourile și coridoarele palatului – acesta m-a întrebat dacă i-am vizitat singur pe oamenii care se ascundeau” (31) și „Eram ca o pereche de colecționari, care doresc să recîștige tablourile condamnate la distrugere, pentru ca mai apoi, să

organizeze cu ele o expoziție a vechii arte a guvernării” (38). Putem supune aceste trei secvențe, aparținând unităților de metadiscurs 1, 4 și 11, aceleiași interpretări a metadiscursului ca strategie defensivă *ex ante* (vezi *supra*: „Credibilitate, legitimitate și autoritate epistemică”).

În absența unei funcții reparatorii explicite, ce funcții îndeplinește așadar metadiscursul jurnalistic din *Împăratul*? Chiar din etapa codării, ne-am dat seama că anumite secvențe de metadiscurs prezentau o legătură mai strânsă decât altele cu discursul propriu-zis, ceea ce făcea mai dificilă izolarea lor tematică în unități: la nivel microstructural, ele puteau fi extrase din ansamblul textului, însă la nivel macrostructural, sensul lor depindea parțial de propoziții sau fraze care le precedau, respectiv succedau. Mai mult, cartea conține numeroase enunțuri aflate la granița dintre jurnalism și metajurnalism (și care nu au fost incluse în unitățile de metadiscurs identificate), datorate în special acestei forme de „jurnalism la persoana I”, cu reporterul integrat ca personaj în situațiile relatate. În astfel de construcții, modalitatea enunțiativă preferată e pluralul inclusiv, prin aceasta autorul descriind o experiență ce face parte din procesul documentării simultan cu o realitate la care participă alături de alți oameni: „Mereu cineva ne controlează, niște tipi zdrențăroși” (Kapuściński, 1991: 40) sau „Mergem normal pe stradă și sîntem opriți pe neașteptate” sau „N-avem altă soluție – trebuie să facem și noi la fel” (41). Acele secvențe care, deși greu izolabile, au putut fi totuși grupate în unități de metadiscurs analizabile prin raportare la un context mai amplu sînt enunțuri narative angajate în relații de diverse tipuri (logice, temporale, spațiale) cu enunțurile care fac parte din discurs, iar utilizarea lor e justificată de modul în care Kapuscinski a organizat firul narativ: unele atenuează ambiguitatea provocată de anumite salturi în timpul acțiunii („Am sosit la Addis Abeba pe la jumătatea lui mai 1963. Peste cîteva zile aveau să se adune aici președinții Africii independente” (32)), unele sînt responsabile cu introducerea unor personaje și marchează selectarea ca emițător a unui personaj care va prelua rolul de narator („Cel mai greu a fost să-l găsesc pe omul acesta, care, la fel de bătrîn ca și stăpînul lui, trăiește acum în completă uitare, așa că mulți din cei pe care i-am întrebat au ridicat din umeri, susținînd că a murit de mult” (176)), putîndu-se constitui în cadrul pregătitor al citării, unele sînt creatoare de atmosferă („Acum mă cufund în ulicioarele întortocheate și mocirloase, nimerind pe la case care, din afară, fac impresia că sînt părăsite” (18)) sau „[...] m-am întors în Sala Mare, la recepția imperială. Mi-am plimbat privirea la argintul dinăuntru, la catifea și purpură [...], mi-am umplut pieptul cu mireasma de tămîie și trandafiri” (36)) sau generatoare de suspans („Mi-e teamă. [...] Mă așez aproape de fereastră [...] [P]oftim, trebuie să-mi schimb locul, sînt ușor de văzut din stradă, în felul acesta pot fi nimerit cu ușurință” (18)), unele vin să construiască sau să clarifice contextul pentru ceea ce urmează a fi relatat („La un moment dat, am vrut să ies, ca omul, într-un loc intim, dar nu știam unde este. Am ieșit din Marea Sală pe o ușă laterală” (35)). Am putea spune deci că în reportaj, metadiscursul jurnalistic îndeplinește o funcție narativă.

Pe lângă aceasta, din observațiile anterioare ale studiului de față se desprinde și o altă funcție importantă a metadiscursului în reportaj, aceea de (de)marcare a identității profesionale a reporterului, analizabilă sub două aspecte: afirmarea identității prin asociere (declararea explicită sau implicită a apartenenței la un grup profesional, cel al corespondenților în străinătate) și afirmarea identității prin disociere (vezi *supra*: „Transparența jurnaliștilor și a instituțiilor de presă”) asupra cărora nu vom mai insista, întrucît ambele fac parte strategia generală – discutată deja – de autoprezentare (favorabilă) în vederea cîștigării simpatiei receptorului. De altfel, există în reportaj unități de metadiscurs în care e evidentă intenția de a cultiva relația cu cititorul, ceea ce ne îndreaptă spre identificarea unei a treia funcții a metadiscursului jurnalistic, una de stabilire (și menținere) a unei conexiuni cu cititorul,

manifestată în diverse formule menite să sporească la cititor senzația că participă, alături de jurnalist, la derularea evenimentelor. Construirea unei complicități între jurnalist și publicul său, avînd la bază un univers comun în care cei doi sînt parteneri egali, se face atît la un nivel obiectiv, prin furnizarea de informații care vizează procesele de producție a textului (implicarea cititorului în etapa documentării și accesul la o perspectivă din interior privind interacțiunea reporterului cu sursele sale), cît și la unul personal, prin împărtășirea unor reacții fiziologice („La un moment dat, am vrut să ies, ca omul, într-un loc intim, dar nu știam unde este. Am ieșit din Marea Sală pe o ușă laterală” (35) și „Eram ud learcă, așa că m-am întors în Sala Mare, la recepția imperială” (36)), emoționale („Mi-e teamă” (18)) sau chiar a unor vise pe care le are („Mi se părea că eram cuprins de un furnicar de mîini negre, murdare, lacome, alunecînd, dansînd, cotrobăind [...] pînă ce, într-un tîrziu, mă trezeam learcă de sudoare. Pînă dimineața nu mai puteam să închid un ochi” (42)). Toate acestea urmăresc consolidarea legăturii cu cititorul, iar o bună relație cu publicul îi conferă jurnalistului legitimitate (Tant, 2021: 632).

Limitele cercetării și direcții viitoare. Concluzii

Întrucît studiul de față e restrîns la analiza practicilor metadiscursive din volumul *Împăratul*, rezultatele acestuia pot fi generalizate doar dacă sînt validate prin cercetări similare aplicate reportajului literar/ jurnalismului narativ. De altfel, demersul nostru face parte dintr-un proiect mai amplu dedicat rolului metadiscursului în cărțile de reportaj ale jurnalistului Ryszard Kapuściński. În *Abanos*, de exemplu, unde ne aflăm deocamdată în etapa codării, parcurgînd doar o treime din volum, am identificat deja 26 de unități de metadiscurs și e posibil ca funcțiile asiguate de către autor acestor secvențe să fie mai diverse. În orice caz, ne-a atras atenția faptul că într-un reportaj care a generat atît de multe controverse (vezi *supra*: „Metadiscursul jurnalistice pe terenul reportajului”), reporterul apelează atît de puțin la metadiscurs ca strategie justificativă/ reparatorie. Dominante sînt alte utilizări pragmatice: înlesnirea tranzițiilor de la perspectiva heterodiegetică la cea homodiegetică, cîștigarea simpatiei cititorului sau negocierea statutului de jurnalist nonconformist în raport cu ansamblul de norme și practici *fetizizate* de jurnalismul convențional.

BIBLIOGRAFIE:

- AHVA, Laura (2013). Public journalism and professional reflexivity. *Journalism* 14 (6), 790-806. DOI: <https://doi.org/10.1177/1464884912455895>.
- AUCOIN, James L. (2001). Epistemic responsibility and narrative theory. The literary journalism of Ryszard Kapuscinski. *Journalism* 2(1), 5-21. DOI: <https://doi.org/10.1177/146488490100200101>.
- BOGDANIĆ, Aleksandar (2020). Theorizing News: Toward a Constitutive Model of Journalistic Discourse. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 99, 487-514. DOI: <https://doi.org/10.1177/1077699020966755>.
- BRIN, Colette, CHARRON, Jean & DE BONVILLE, Jean (2004). *Nature et transformation du journalisme. Théories et recherches empiriques*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- CAMPOS-DOMÍNGUEZ, Eva & REDONDO-GARCÍA, Marta (2015). Meta periodismo y transparencia informativa en el periodismo del siglo XXI. *OBETS. Revista de Ciencias Sociales* 10 (1), 185-209. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/OBETS2015.10.1.07>.
- CARLSON, Matt (2011). 'Where once stood titans': Second-order paradigm repair and the vanishing US newspaper. *Journalism* 13(3), 267-283. DOI: <https://doi.org/10.1177/1464884911421574>.

CARLSON, Matt (2016). Metajournalistic discourse and the meanings of journalism: Definitional control, boundary work, and legitimation. *Communication Theory* 26(4), 349-368. DOI: <https://doi.org/10.1111/comt.12088>.

CHARRON, Jean & DE BONVILLE, Jean (1996). Le paradigme de journalisme de communication : essai de définition. *Communication. Information Médias Théories* 17 (2), 50-97. DOI: <https://doi.org/10.3406/comin.1996.1778>.

COSERIU, Eugenio (1969). *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, segunda edición. Madrid: Editorial Gredos.

DAFOUZ-MILNE, Emma (2003). Metadiscourse revisited: a contrastive study of persuasive writing in professional discourse. *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 11, 2003, 29-52. DOI: https://doi.org/10.5209/REV_EIUC.2003.V11.8792.

DAFOUZ-MILNE, Emma (2008). The pragmatic role of textual and interpersonal metadiscourse markers in the construction and attainment of persuasion: A cross-linguistic study of newspaper discourse. *Journal of Pragmatics* 40(1), 95-113. DOI: <http://dx.doi.org/10.1016/j.pragma.2007.10.003>.

DOMOSŁAWSKI, Artur (2012). *Ryszard Kapuściński: a life*. Translated by Antonia Lloyd-Jones. Londra: Verso [epub]. Epub: ISBN-13: 978-1-84467-918-8.

FERRUCCI, Patrick & ROSSI, Michelle (2022). "Pivoting to Instability": Metajournalistic Discourse, Reflexivity and the Economics and Effects of a Shrinking Industry. *International Journal of Communication* 16 (2022), 4095-4114.

GONZÁLEZ ESTEBAN, José Luis (2011). Redefinición y discusión sobre el reportaje a partir de la obra de Kapuściński: debate hispano-polaco. *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 12, 281-296.

GREENBERG, Susan (2012). „Kapuściński and Beyond: The Polish School of Reportage”. În Richard Lance KEEBLE & John TULLOCH (eds.), *Global Literary Journalism: Exploring the Journalistic Imagination* (pp. 123-141). New York: Peter Lang.

GROSSE, Ernst-Ulrich (2001). Évolution et typologie des genres journalistiques. Essai d'une vue d'ensemble. *Semen* 13, 15-36. DOI: <https://doi.org/10.4000/semen.2615>.

HAZAPARU, Marius-Adrian (2013). *Teoria și practica reportajului. O abordare din perspectiva funcțiilor limbajului*. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.

HAZAPARU, Marius-Adrian (2014). Demistificarea reportajului literar. O abordare pragmatică a binomului literatură – jurnalism. *Philologica Jassyensia*, X (1 supl.), 541-548.

HYLAND, Ken (1999). Talking to Students: Metadiscourse. *Introductory Coursebooks. English for Specific Purposes*, 18 (1), 3-26. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0889-4906\(97\)00025-2](https://doi.org/10.1016/S0889-4906(97)00025-2).

HORODECKA, Magdalena (2014). Narrative Strategies in Ryszard Kapuściński's Reportages. *Forum for World Literature Studies*, 6 (3), 376-391.

IONESCU-RUXĂNDIOIU, Liliana (1991). *Narațiune și dialog în presa românească: elemente de pragmatică a textului literar*. București: Editura Academiei Române.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (1991). *Împăratul*. Traducere din limba polonă de Mihai Mitu. București: Globus.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (2002). *Abanos*. Traducere și prefață de Mihai Mitu. București: Paralela 45.

KAPUŚCIŃSKI, Ryszard (2003). *Los cinco sentidos del periodista (estar, ver, oír, compartir, pensar)*. México: Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, Fundación Proa, FCE.

KUPREL, Diana (2004). Literary reportage: Between and beyond art and fact. În Marcel CORNIS-POPE & John NEUBAUER. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe*:

junctions and disjunctions in the 19th and 20th centuries, vol. 1 (pp. 375-386). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

LANCE BENNETT, W., GRESSETT, Lynne A. & HALTOM, William (1985). Repairing the News: A case Study of the News Paradigm. *Journal of Communication*, 35 (2), 50-68. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1985.tb02233.x>.

MAURANEN, Anna (2021). "Gonna write about it on my blog too". Metadiscourse in Research Blog Discussions. În Larissa D'ANGELOR, Anna MAURANEN, Stefania MACI, *Metadiscourse in Digital Communication. New Research, Approaches and Methodologies* (pp. 11-35). Cham: Palgrave Macmillan. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-030-85814-8_2.

MEIER, Werner A. & TRAPPEL, Josef (2022). Media transparency: Comparing how leading news media balance the need for transparency with professional ethics. În Josef TRAPPEL & Tales TOMAZ (eds), *Success and failure in news media performance: Comparative analysis in the Media for Democracy Monitor 2021* (pp. 255-273). Gothenburg: Nordicom, University of Gothenburg.

OGBEBOR, Binakuromo (2018). Press coverage of the debate that followed the News of the World phone hacking scandal: the use of sources in journalistic metadiscourse. *JOMEC Journal*, 12, 145-165. DOI: <http://doi.org/10.18573/jomec.173>.

OGBEBOR, Binakuromo (2020). *British Media Coverage of the Press Reform Debate*. Cham: Palgrave Macmillan.

ROVENȚA-FRUMUȘANI, Daniela (2005). *Analiza discursului: ipoteze și ipostaze*. București: Tritonic.

STACHOWSKI, Adrian (2013). The Emperor on the Verge of Genres. *Media Studies*, 53, 1-14.

TANT, Cédric (2021). *LE MÉDIA – A POPULIST CRITIQUE OF JOURNALISTS AND THE MEDIA BY JOURNALISTS: journalism as a social good of the people*. *Brazilian Journalism Research* 17 (3), 628-651. DOI: <https://doi.org/10.25200/BJR.v17n3.2021.1431>.

THOMAS, Ryan J. & FINNEMAN, Teri (2014). Who watches the watchdogs?. *Journalism Studies*, 15(2), 172-186. DOI: <https://doi.org/10.1080/1461670X.2013.806068>.

TIGHE, Carl (1996). Ryszard Kapuściński and *The Emperor*. *The Modern Language Review*, 91 (4), 922-938.

VAN DIJK, Teun A. (1978). *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós Comunicación.

VANDE KOPPLE, William J. (1985). Some Exploratory Discourse on Metadiscourse. *College Composition and Communication*, 36 (1), 82-93. DOI: <https://doi.org/10.2307/357609>.

WESCHLER, Lawrence (1990). Allegories of Eastern Europe. *The Threepenny Review*, 43, 20-23.

WILLIAM SILVERMAN, Sue & HOCHSCHILD, Adam (2000). Interview with Adam Hochschild. *Fourth Genre: Exploration in Nonfiction* 2 (2), 203-218.

Books of the Beginnings. The Emergence of the Idea of Literature in V. S. Naipaul's *A Writer's People*

EWA A. ŁUKASZYK

Independent Researcher

ewa.a.lukaszyk@gmail.com

Keywords

**V. S. Naipaul;
literacy; creativity;
originality in
literature.**

The article is an attempt at answering the question how and why the individuals born in social contexts in which strong traditions of literacy are absent come to nurture literary aspirations. The answer is based on the autobiographical essay *A Writer's People* by the Nobel prize winner born in Trinidad, V. S. Naipaul. He narrates the circumstances of his discovery of literature, in strong connection with the literary activity of his contemporary living on a nearby island, Derek Walcott, as well as his own father. Naipaul's further musings on the conditions of success and failure in literature lead him to analyse the milieus in which he was involved in England, as well as various minor and major texts of Indian and universal literature. As a conclusion, he points out at the gap between the pioneering and the derived, secondary texts written as an imitation of someone else's work. Also, the link between the original writing and the private, deeply felt realities is accentuated.

I am a descendant of East-European serfs. In spite of the so called “organic work” performed by Polish intelligentsia all over the 19th and the 20th centuries, I have been born into a bookless home. My great-grandmother was illiterate. My grandmother, working as a nurse, must have known how to read and write, to some degree, since she would have to decipher the names of different drugs, and perhaps even the doctors' cryptically scribbled notices. But I never saw her reading any book. Actually, she had just a single volume in her possession, a collection of kitchen recipes *Kuchnia polska (Polish cuisine)*, thick like a Bible, that used to provoke my mother's great envy. Of course, the women in my family, overcharged with chores, never cooked by the book. Nonetheless, the rarely opened volume epitomised a sheer possibility of a more sophisticated, “cultured” living. This is why it was such a prized possession. The cookbook, as I say, was thick like a Bible, but we had no Bible at home. My mother was a teacher at a primary school, but still, the fact did not imply anything. Using books at school was one thing; letting them in to her intimacy was quite another. She had almost no books of her own, and equally no habits of private reading. From my earliest childhood, I remember just a single volume belonging to her: a cheap edition of Joseph Conrad's *Lord Jim*, translated from English back into the writer's native tongue, i.e. Polish. Any of her colleagues or friends, one of those who belonged to the traditional, hereditary class of intelligentsia, must have given her that book as a birthday present. My mother did not know what to do with it; I suppose it never occurred to her that she might read it. Years later, the fragile spine of the book still unbroken, she was about to burn it in a cast-iron stove. Surreptitiously, I saved *Lord Jim* from the conflagration and still keep it in my possession as a sort of relic.

The years went by. Eastern Europe entered the European Union and the economic growth made our access to all sorts of material possessions incomparably easier. Yet a recent survey realised by the National Library has stated that only 1% of people in Poland declare the possession of a home library containing at least 500 books¹. Strikingly, this is the situation in a region where since the 19th century books, especially those written in national tongues, have been treated almost as holy relics, symbols of identity, resistance, communitarian cause. As I had been taught since my earliest childhood, it was a sacrilege to destroy them. Nonetheless, the rituals of reading, let alone writing them, remained limited to the thinnest layer of the society. This is why, musing on how rare are such items as books in the intimate worlds of contemporary Europeans, I start to wonder how it was possible that, over the span of two or three generations, books and writers appeared in remote corners of the globe. How is it that the wandering literature written by people who did not even speak English as their native tongue, exactly as that Joseph Conrad of my mother's, has ever managed to take root? My mother did not even know how to open that miserable *Lord Jim* she got for her birthday! What about other people's mothers and fathers, in such remote places as, let's say, the archipelago of Trinidad and Tobago? How did they come to have any ideas about literature?

Such activities as reading and writing do not belong to the universal sphere of human instinctive behaviours. They are the appanage of global minorities. The question how and why the idea they might read and even write books ever occurs to new readers and writers, those who were not lucky enough to receive libraries and the challenge of enriching them simply from their ancestors is a fascinating one. As a scholar belonging to the category of first generation readers and authors, I might be uniquely qualified to venture into this kind of reflection and to perceive fully its affective valency. This is why I find it useful to evoke those personal recollections before engaging into the scholarly interpretation of *A Writer's People. Ways of Looking and Feeling*, a non-fiction book published by a British writer born in Trinidad and the winner of the Nobel Prize in 2001, Vidiadhar Surajprasad Naipaul. Global backgrounds of slavery, serfdom and exclusion may provide a criss-crossing illumination of vital reasons why the idea of literature may acquire an importance, transforming subaltern destinies and providing them with deeper significance.

A Writer's People. Ways of Looking and Feeling is an insightful, deeply personal text evoking various, often unobvious dimensions of poignancy and pathos. As an old man well in his seventies, having lived almost all his adult life in England, Naipaul revisits his origin and his modest beginnings among the Indian diaspora of the Caribbean. Among the writers he read early in his life, two are particularly important: Derek Walcott and his own father. The ways how the three of them managed to find their way to the very idea of literary expression, let alone any form of recognition in the literary world, are far from obvious. Certainly, none of them inherited either a home library or a ready-made idea of contributing to it with his own writing. Naipaul's subsequent encounters with people who did have libraries at their homes were deeply insightful and thought-provoking. What may strike the reader of his memories is the self-assurance with which he deals with such situations, his ability to see also the negative sides of growing up in a world saturated with literature, just as it was the case of his British colleagues and friends.

¹ Cf. Biblioteka Narodowa, "Stan czytelnictwa w Polsce w 2022 roku", <https://www.bn.org.pl/raporty-bn/stan-czytelnictwa-w-polsce> [access: 27.06.2022].

Even if Naipaul shows so few signs of an inferiority syndrome, it is easy to imagine that bookless private histories are full of gaps and omissions, as well as things deliberately concealed. Revisiting the beginnings of his own individual life, as well as collective destinies of the Caribbean and India, Naipaul offers a unique insight into the birth of an appetite for books that is not entirely the result of cultural and intellectual assimilation or the will of imitating the colonizers. His testimony is sincere, painstaking, at many moments strident. It cannot avoid sounding controversial. Why, after all, should servants, serfs, and slaves require books?

In Naipaul's recollections, the discovery of the idea of literature appears in 1949, when he is a teenager, a schoolboy. This is when he hears about another young boy from one of the smaller islands who has published a book of poems. The case is an absolute novelty: "We had never had news like this before, not about a new book of poetry or about any kind of book" (2008: 5). The fact that such unusual tidings get any attention whatsoever is due to a peculiar coincidence of local politics and ambitions. The man who made the fame of Derek Walcott on the island of Trinidad was a certain Alberto Gomes, a man nurturing aspirations of political leadership. He had a column in the local newspaper *Sunday Guardian*, where he mentioned the new poet from St. Lucia. The idea of having a "culture" (Naipaul confesses having grown to hate the word) is by no means born among servants, serfs, and slaves. The writer has no doubt about it:

Many who looked for this kind of comfort were actually the better-off, middle class and higher, in various ways racially mixed, in good jobs, but with no strong racial affiliation (...). But now they had begun to suffer in their jobs and in their persons from what, with their success, they saw more clearly as colonial disrespect. They were no longer content to hide, to be grateful for small mercies; they wanted more for themselves. (7)

What Naipaul considers typical for such small colonial places as his own island is the existence of small groups of people who used to read and write as a form of colonial mimicry; he qualifies them pitilessly as "harmless pools of vanity" (6). Yet the way from those vague aspirations of getting "more" to the full capacity of literary creation was certainly long and arduous. Especially for someone like Naipaul, who had a Hindi-speaking background. As he recalls, "English was a language we were just coming into" (9). Incipient mastery of the tongue came together with a total lack of home library. Just like in the Polish case I've mentioned, the absence of books was only partially caused by the objective economic incapacity of acquiring them. At the distance of many decades, Naipaul analyses the reasons why he did not buy the volume of poetry he heard about. In 1949, the tiny booklet of Walcott's poetry, the equivalent of two cinema tickets, wasn't very cheap, but it wasn't out of his pecuniary possibilities either. The reasons why not to buy such a book was cultural rather than economic: "If English was something we were just coming to, this kind of book-buying was something we were as yet very far from" (10). It was perceived as an extravagance. The result is that Naipaul gets his own copy and actually reads Walcott's *25 Poems* only many years later, when he is already in England, working for the BBC radio station *Caribbean Voices*. His contact with the poet from one of the islands closest to his own takes place thousands of miles away, in a milieu dominated by English men of culture: all of them very well-read and many of them nurturing their own literary ambitions. The encounter of two islander writers is thus unavoidably distorted and re-shaped by the tastes and ideas circulating in the metropolis.

In his memories, Naipaul dedicates a great attention to difficulties, obstacles, and finally the failure of a majority of those people who wanted to distinguish themselves in literature. It is thus a powerful paradox that it is Walcott who succeeds to “break away from the social and racial and intellectual limitations of the island” (17), a minor social and economic reality that Naipaul compares with Ibsen’s Norway, only to show how many things that were missing in the Caribbean Ibsen’s Norway actually had. He tries to understand what kind of factors played in favour of the poet from St. Lucia, even if his life was by no means all sunshine and rainbows. In fact, his international fame rescued him from a rather unsatisfactory existence on the islands, where Naipaul met him in 1960 and 1965, when he was still employed at a local Sunday newspaper: “it would have been humiliating for him to be bossed around by people he saw as his inferiors, in what was still a colonial setting” (19). He is very realistic and down-to-earth, forcing the reader to understand how many years of misery separate literary creation from international visibility and recognition.

As the essayist sees it, returning to Walcott’s poems after fifty years, the greatness of the poet consisted in paying attention to many things we usually take for granted. In Naipaul’s view, Walcott was the inventor of “the idea of island beauty”, quite a revolutionary concept in colonial times: “It was an overturning of old sensibility, old associations. Until then the islands were thought of as ancient plantations, places of the lash” (21). It is quite interesting to observe that before the invention of mass tourism many of today’s paradise islands were seen as the ideal location for penal colonies. The idea of their beauty, as obvious as it might seem, is a relatively recent invention.

What is more, Walcott managed to break away from what Naipaul calls “spiritual emptiness” related to painful, silenced past, the suffering that never found its place in literature of any kind. This is why, as Naipaul says, “the spiritual emptiness was a problem for everyone from the plantation territories who wanted to write. Many were destroyed or silenced by it” (24). What forms a sharp, almost tragic contrast with the literary success and recognition of Walcott is the story of Naipaul’s father. Seepersad Naipaul wrote only a handful of stories in which he also tried to include an idea of beauty of some kind. On the other hand, he tried to avoid his miserable personal story of a little boy abandoned by his own father. He lived in a cultural context that wasn’t ripe for autobiography. Any evocation of personal misery in a country with such a history of cruelty would invite mockery. As Naipaul concludes, his father couldn’t achieve any kind of literary success, because he was born into a milieu in which certain inherited paradigms were missing: “There was no tradition of Indian writing or colonial writing or confessional writing into which my father might have been received. And all the pain of his early life, the material that in another society might have been his making as a writer, remained locked away” (34). The literature of servants, serfs, and slaves remained beyond the horizon.

A Writer’s People is an essay divided in five parts. Only the first part is dedicated to Naipaul’s native region. In the second one, he performs a daring dissection of the literary aspirations and shortcomings of the people whom he encountered in England. Their predicament is of quite a different nature. They don’t hurt themselves against the lack of tradition, but on the contrary, against an excess of it. They live in a reality that had already been written about; any new book is forcibly a repetition or a variation on what that had already been said. This is why he even coins specific terms to describe this situation, speaking of the “over-literate” and “over-written-about” societies. The writer of whom Naipaul speaks more at length in this chapter is his close friend Anthony Powell. In the England to which Naipaul comes – and in which Powell is born –, it is extremely difficult to become original keeping

one's literary work close to one's home; this is precisely the predicament of his English friend: "Many great writers in the past had stayed with their society (...). The Dickens who mattered had stayed in England. Tolstoy was at his best in Russia, and Balzac was at his best in France. But these writers were all pioneers, writing about what hadn't been written before. By 1930, when Tony was beginning, very little about these great European societies had been left unsaid" (62). Powell writes of the bombs falling over England during the Second World War – hardly a novel or original subject, even in the 1950s and 1960s. What is more, just as the aspirant *littérateurs* of Trinidad were lacking confidence, Powell succumbs to the overconfidence and vanity of a successful author, "as of a man who felt he had made it, and could now do no wrong, could now like a practised magician pull his old comic characters out of his hat and feel he had to do no more" (37). Obviously, not a good recipe to create great literature.

In any case, in Naipaul's opinion, there is no easy literary life for those who were lucky enough to inherit social and material privilege, who had been schooled to become brilliant, intelligent, original. Naipaul reaches the conclusion that there is no such thing as a perfectly just republic of letters "where – as in an antechamber to a fairly judged afterlife of reputation or neglect, and in the presence of a literary St. Peter – all bring their work and all are equal. That idea of equality is of course false. Every kind of writing is the product of a specific historical and cultural vision" (41). Every writer's path is full of its own, peculiar thorns. Finally, remembering the case of his father once again, he reaches an ominous conclusion: "It is hard to be the first. It is probably harder to come near the end" (64).

Overall, in his essay (written, as we know, when he was already a Nobel Prize winner and a man in his seventies), Naipaul is by no means a diffident aspirant from Trinidad. On the contrary, he is very critical, almost insolent about British cultural milieu. Obviously, he is not quite someone "co-opted by metropolitan values and tastes" as he had sometimes been seen in older criticism (Gorra, 1997: 4)². What is particularly striking, he mentions repeatedly how little he had learned about literature at the university: "At my collage they were for the most part provincial and mean and common" (Naipaul, 2008: 49). The statement is rather surprising, taking into consideration that Naipaul, having come to England on a scholarship in 1950, studied at University College, Oxford, i.e. the oldest college of the world-leading institution, founded in 1249 by William of Durham. The antiquity and splendour of the place did not hush the young Trinidadian's critical opinions. Later on in his essay, he explains: "I don't, properly speaking, have a past that is available to me, a past I can enter into and consider; and I grieve for that lack" (73). He did not, however, succumb to the temptation of making the English past his own, of "entering into" University College and considering it his own ever since. Perhaps the true reason is that Oxford was, quite inversely, a place that succumbed to the same vanity he saw in Powell, a corporation persuaded that it had made it and had to do no more, seeing no need to reach beyond its own prestige.

It is thus easy to admit (just as Fawzia Mustafa, one of the early critics and biographers of Naipaul did) that the literary resilience of the writer is related to his ability of remaining colonial: "His career takes on an aura of a mission whose goal has been to find a way to make one part of the world readable to another" (Mustafa, 1995: 1). Nonetheless, even moving in

² It is, however, quite significant that Naipaul managed to harmonize himself with the British literary life to such a degree that in 1984 he appeared, together with Anthony Powell, in a monographic presentation of the English novel, with relatively little attention paid to his origin and colonial background (Swinden, 1984).

those distant, exotic worlds, he still struggles against the curse of things “over-written-about”. He confessed his predicament already in an essay written in 1974, *Conrad's Darkness*: “In my fantasy I had seen myself coming to England as to some purely literary region, where, untrammelled by the accidents of history or background, I could make a romantic career for myself as a writer... And I found that Conrad – sixty years before, in the time of a great peace – had been everywhere before me” (Naipaul, 1974).

In spite of those predicaments, becoming a writer, almost a hopeless, tragic destiny indelibly marked by despondency and failure, is the only way of life worth living. One might be under the impression that any of Naipaul's confessions begins *in media res*, because the ambition of writing is already there, since the very beginning, as a given. The despondency of his life “sixteen years later, in London” (2008: 4) that he mentions in the opening section of his book was already provoked by the burning fire of aspiration. Even if Naipaul's early novels acquire an unpretentious, comic tone, the laughter lays bare a deeply hidden pain: the hero of his first book published in 1957, Ganesh, is already a frustrated writer whose books do not sell well enough to keep his marriage alive; this is why he chooses a more promissory career of a religious healer mentioned in the book's title, *The Mystic Masseur*. Just as Cristina Emanuela Dascălu remarked, “Naipaul's novels seem to wind in and out of the different cultural positions that are available to a young man of his ethnicity and social position, seeing them as insufficient. The one role that Naipaul truly does recognize as worthwhile is that of the writer, the writer who makes a concerted difference to the cultures he represents and the writer who can transcend the poverty of present-day identity politics” (Dascălu, 2007: 6).

Let's return to the analysis of *A Writer's People*. The importance of the “concerted difference” comes to the fore when Naipaul switches to India in the third part of his essay, trying to follow the glance of Aldous Huxley fixed on the figure of Gandhi speaking at the Indian National Congress in Kanpur in 1925. He also observes Gandhi as an incipient author (not quite in the literal sense, since he dictated his autobiography *The Story of My Experiments with Truth* to a secretary, Mahadev Desai). The figure of Gandhi and his autobiography appears a little bit as a compensation of the fact that Naipaul didn't manage to get access to a story he would be much more curious to know: the memories of a mattress-maker employed by his mother. He had hoped to hear about the “private India” where his people had come from, yet all in vain. His curiosity was to remain unsatisfied. He lingers thus with Huxley and Gandhi, finding that precious, pioneering quality he searches for in literature, so often in vain: “The Gandhi who had presented himself to Huxley and the Kanpur Congress was iconic (the word can't be avoided) and complete, someone who might have been thought to be perfectly Indian, always there. But the emaciated small man in a dhoti with a shawl over his bare shoulders was a creation; he had been created step by step, personal experiment by personal experiment – in London, South Africa, and India – over thirty years; and the book he was dictating (...) was the story of that creation” (102). The comparison of this autobiography with that of Nehru shows once again the main problem with which Naipaul grapples in his essay: the difference between originality and derivation, the first, pioneering book that opens the way and the book or books that follow.

The fourth part of Naipaul's essay is just as daring and irreverent as his previous comments concerning the University of Oxford. Now, after bringing to the limelight the despondency and failure of all those minor writers of Trinidad, India, and English newspapers' editorial offices where he had worked, Naipaul goes for the greatest, such as Flaubert in *Madame Bovary* and *Salammbô*. Once again, the personal circumstances interfering with literature

occupy an important place. Naipaul confesses having read *Madame Bovary* not in a careful, critical edition that might proudly stand on the bookshelves of the privileged people; he had just an abbreviated school edition. Coming back to the the great novel many years later, he still reads only fragments of it; other passages remain in the shadow. His perception is hindered and incomplete, yet the very fact leads him to repeated surprises; he constantly discovers new aspects of the plot. Yet the incompleteness, either of his material or his competences as a reader, does not make him in the least bashful. He is in search of “the idea of a master’s quality” (125) that lies deeper than any special stylistic quality or literary rhythm. What he calls the “writer’s writing” – as opposed to all other kinds of text-producing activity – is based on a personal factor, not the reproduction of ideas. This is why the writer’s fate is a condition of eternal dissatisfaction and despondency. And, especially in *Salammbô*, Naipaul discovers once again the supreme danger of self-satisfaction that awaits all the writers. Just like Powell, Flaubert falls into his own trap: his tone, at the end of the book, “is self-congratulatory. He is pleased with the operatic story he has added to Polybius, and pleased especially with the way he has made it end. But his story, shallow, never convincing, always a fabrication, seemingly derivative, undermines the greater labour of the book: the historical superstructure, the too-careful attempt to reconstruct the topography and architecture and religion of Carthage. It is a dreadful misjudgement” (145). Once again, Flaubert’s case (with the gap that Naipaul notices between *Madame Bovary* and *Salammbô*) illustrates the story of a first book, the only one truly destined to immortality, and the book that follows.

Is it his colonial origin or, on the contrary, his Oxonian education that makes Naipaul so audacious and irreverent in his criticism? Perhaps precisely the conjunction of both. This is particularly visible when he glides quite effortlessly from Flaubert’s Polybius right into Virgil’s *Aeneid* and some minor poems added at the end of the two-volume Loeb edition. One of them is *Moretum*, where he finds a despised, marginalised figure of a black African female slave called Scybale – a name which, as someone more advanced in classical languages than himself makes him observe –, signifies dung or manure: “So the poor African woman slave was named for what she was thought to work in; she became ‘Miss Manure’; horrible, this insult lodged in a beautiful idyll” (158). Certainly, many people with Oxonian education had read this poem; yet it needed someone with a colonial origin to pay due attention to this detail.

The closing part of Naipaul’s essay takes the reader back to India once more, and the problem of repetition is illustrated with the figure of Vinoba Bhave, who in 1950s tried to come forth as a new Gandhi. Of course, to no avail. The unique, personal style of the great leader couldn’t be copied by someone else. But there is more to say about it. Among the elements that had made Gandhi inimitable Naipaul pays attention to such a factor as cultural incompetence that Gandhi had experienced in London and then in South Africa. The formative value of ignorance was forged into the seal of authenticity. It contrasts, as Naipaul goes on, with yet another individual and textual case, *The Autobiography of an Unknown Indian* of Nirad Chaudhuri and his pretension of high scholarship: “the wish to display knowledge and settle the accounts with the world” (174). The fact that the pretentious Indian author managed to make himself a reputation in England is perhaps one of those moments illuminating Naipaul’s discredit of the academic milieu in general and the University of Oxford in particular. How easily it can be fooled! A single image he describes permits to seize a lot with just one glance: “I saw a photograph of him in his Oxford days: sitting contentedly in an armchair, an Indian regency figure, dwarfish and shrunken and elderly, in a rucked shirt. At the other pole from the half-naked Gandhi, fifty-six years old, in his made-up Indian costume,

whom Aldous Huxley saw at the Indian National Congress in Kanpur in 1925. Two solutions to the same problem: fitting one civilisation to another” (186).

The eternal issue of the secondary and the derived coming so quickly after the auroral moment of originality, as well as the occasional triumph of the pretentious over the authentic, is unsolvable. As Naipaul has revealed quite in the beginning of his essay, it is the universe of childhood that gives one's first book, even if the book is actually written in a darker, despondent world, later on in one's life. Yet not the universe of childhood alone, not just Port of Spain, the capital of Trinidad, and the privacy of the verandah in Woodbrook street; rather the complexity resulting from all the subsequent changes of perspective. As he says in the introductory sequence of his essay: “All my life I have had to think about ways of looking and how they alter the configuration of the world” (4). Meanwhile, at the end of his book Naipaul deplores the state of the present-day Indian literature that seems made of single books: “one writer, one book” (187), just because these novels are so strictly autobiographical and every author has just one family to write about. So, when his or her domestic story is told, there is no place for anything more. Meditating on the creative power of those auroral moments, Naipaul reveals that he is not an author of absolute beginnings. Even if his father's writing brought him no fame, it created a ground. Born as early as 1932, Naipaul belongs already to the second generation of writing in Trinidad. In his recollections he marks the distinctness of his situation that gave him a quick start: “from about the age of seven I saw my father writing his stories. This meant that from an early age I began to inhabit a distinct mental world – distinct from the rest of the island, and distinct even from the rest of my mother's extended family” (45).

Certainly, there is a distance created by the act of writing in relation to any author's domestic reality. It creates a gap that may cause individual tragedies, just as my own. With my newly acquired library and bookish aspirations, I was rejected by my bookless family. My mother built up an idea that books contain errors, and I was living according to this unnamed error, instead of plying to the cultural norms of my social milieu. In comparison, I might say that Naipaul's fate in Trinidad was relatively clement. As he confesses, his mother did not read his books, but at least she acknowledged them. Nonetheless, those deep familiar roots from which literature takes its substance are cut at a moment or another, the circuit is broken. Naipaul recollects his first diary which he tried to keep at the age of nine or ten, and its dreadful affectation and falseness, especially as it stands against the blurred, yet so deeply authentic image of his grandmother whose fate was destined to oblivion: “A photograph, just one, imprecise and out of focus, as though it is this woman's fate to be unknown, helps a little with the face, but only a little. It shows, imperfectly, a fatigued old woman with a big nose, someone made ugly by her unhappy life. No finer quality can be made out, no sparkle in the eye, no pleasure at being photographed; this tired old woman just looks” (74).

As I read this recollection of a Trinidadian writer, I cannot abstain from musing on my own grandmother, the underpaid, overstrained, underqualified nurse of peasant origin, employed at a military hospital in Eastern Poland. Just like my serf ancestors, she has left me without a private history of any kind. The life of my people has never been included in literature, in spite of those many attempts made by the writers coming from Polish intelligentsia, who were essentially alien to our world and could not penetrate to the core of our experience. In spite of all the abundance of Polish peasant literature, I can't think of a single volume that I might intimately identify as telling our story, just as Naipaul could not find any trace of the mattress-maker's experience. It was a gap that maintained him unsatisfied and despondent, in spite of his Nobel Prize and all the honours, till his old age. The private India

he and his people had left behind – just like the rural world of Poland my own people – remains an enigma. An abyss of unnarrated pain from where new pioneering books are still to emerge. A promise of a literature to come.

BIBLIOGRAPHY:

BIBLIOTEKA NARODOWA (2022). “Stan czytelnictwa w Polsce w 2022 roku”. <https://www.bn.org.pl/raporty-bn/stan-czytelnictwa-w-polsce> [access: 27.06.2022].

DASCĂLU, Cristina Emanuela (2007). *Imaginary homelands of writers in exile: Salman Rushdie, Bharati Mukherjee, and V. S. Naipaul*. Youngstown, New York: Cambria Press.

GORRA, Michael (1997). *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie*. Chicago – London: The University of Chicago Press.

MUSTAFA, Fawzia (1995). *V. S. Naipaul*. Cambridge – New York – Melbourne: Cambridge University Press.

NAIPAUL V. S. (1957). *Mystic Masseur*, London: André Deutsch.

NAIPAUL, V. S. (1974). Conrad’s Darkness. *The New York Review*, October 17. <https://www.nybooks.com/articles/1974/10/17/conrads-darkness/> [access: 04.07.2022].

NAIPAUL, V. S. (2008). *A Writer’s People. Ways of Looking and Feeling*. New York – Toronto: Alfred A. Knopf.

SWINDEN, Patrick (1984). *The English Novel of History and Society, 1940-80. Richard Hughes, Henry Green, Anthony Powell, Angus Wilson, Kingsley Amis, V. S. Naipaul*. New York: Palgrave Macmillan.

Condeiu feminin și romanul istoric

The Feminine Pen and the Historical Novel

MIHAELA MUDURE

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca

mmudure@yahoo.com

Cuvinte-cheie

istorie; narra-
tivizare; roman
istoric; Ileana
Vulpescu; Rodica
Ojog-Brașoveanu;
Sarah Dunant; gen;
feminin.

Pornind de la o discuție foarte sumativă despre metadiscursul romanului istoric și despre apariția și evoluția noțiunii de istorie a femeilor dezvoltată de Joan Kelly și Joan Scott, autoarea articolului construiește o comparație între scriitoarele Sarah Dunant, Rodica Ojog-Brașoveanu și Ileana Vulpescu, ca autoare de romane istorice. Problema este dacă romanul istoric românesc și cel internațional prezintă niște mărci tipice auctorialității feminine. Răspunsul este negativ chiar dacă lecția oferită scriitoarelor de către istoria femeilor, ca domeniu de cercetare, nu e lipsită de consecințe. Existența unor mărci auctoriale feminine ar presupune existența unei esențe feminine imuabile, etern recognoscibile și imposibil de accesat celor de alt gen. Există mai degrabă o anumită poziționalitate, un gust pentru personaje feminine cu o puternică personalitate, niște preferințe, tendințe spre o prezentare a istoriei și din perspectiva femeii. Sarah Dunant tinde a reconstrui trecutul conform gustului contemporan pentru corectitudinea politică, pentru grupurile marginalizate – fie ele prostituate sau persoane cu dizabilități. În schimb, Ojog-Brașoveanu și Ileana Vulpescu combină istoria femeilor cu tropii discursului naționalist.

Keywords

history; narrativiza-
tion; historical
novel; Ileana
Vulpescu; Rodica
Ojog-Brașoveanu;
Sarah Dunant; gen-
der; feminine.

Starting from a very summative discussion about the metadiscourse of the historical novel, Joan Kelly's and Joan Scott's contribution to the appearance and the evolution of women's history, this article's author constructs a comparison among three women who authored historical novels: Sarah Dunant, Rodica Ojog-Brașoveanu, and Ileana Vulpescu. The problem is whether the Romanian and the international historical novel presents some markers typical of feminine authorship. The answer is negative, even if the lesson offered to the female writers by women's history, as a research area, is not deprived of consequences. The existence of some feminine authorial markers would presume the existence of a feminine essence which is still, eternally recognizable, and impossible to grasp by those of other genders. Rather, there is a certain positionality, a taste for female characters with a strong personality, some preferences, tendencies towards a presentation of history as women's history, as well.

Sarah Dunant tends to reconstruct the past according to the present taste for political correctness, for the marginalized groups, be they prostitutes or individuals with disabilities. On the other hand, Ojog-Brașoveanu and Ileana Vulpescu combine women's history with the tropes of the nationalist discourse.

Dintre multiplele tipuri românești, romanul istoric este printre cele mai importante atât prin construcția lui, cât și prin locul și construcția cărții, ca text, așa cum este ea percepută de-a lungul secolelor de către autor și personaje. De la constituirea metadiscursului despre romanul istoric prin contribuția lui Louis Maigron din 1898, au analizat romanul istoric György Lukács – căruia i se datorează o amplă cercetare sociologică a romanului istoric –, naratologii Genette și Ricoeur, precum și Brian Hamnett, Brigitte Krulic, Gérard Gengembre, Vindt și Giraud, ultimii oferind o înțelegere mult mai complexă a romanului istoric în relația sa cu timpul și istoria.

Interesul pentru locul femeilor în istorie, pentru perspectiva feminină asupra istoriei începe în 1987, odată cu publicarea eseului istoricului² american Joan Kelly: „Did Women Have a Renaissance?” [„Au avut femeile o renaștere?”]. În anul următor Joan Scott argumentează în favoarea genului (*gender*) înțeles drept o categorie analitică de neocolit în cercetarea istorică. Studiul lui Kelly, *Gender and the Politics of History*, a determinat o nouă perspectivă asupra istoriei. Trendul inițiat de Kelly și Scott a fost continuat de Gerda Lerner, Gisela Bock sau Natalie Zemon Davis – ca să menționăm doar pe câteva dintre cele mai cunoscute și mai în vogă cercetătoare. Istoria femeilor a modificat nu doar perspectiva asupra istoriei; romanele istorice au început să includă tot mai mult istoria femeilor. Femeile – nu doar reginele, ci și femeile din cea de-a treia stare – încep și ele să apară în istorie și în istoria ficționalizată, care este romanul istoric. În articolul de față ne oprim doar asupra a trei romaniere, cu gândul de a schița o serie de comparații între romanul istoric românesc și cel internațional și de a răspunde la întrebarea incomodă dacă există niște mărci de gen (*gender*) în romanul istoric românesc sau internațional.

Primul exemplu asupra căruia ne oprim este Sarah Dunant, o romancieră contemporană de mare succes. S-a născut în 1950, la Londra, într-o familie mixtă, tatăl fiind de origine galeză, mama franțuzoaică din Bangalore, India. Dunant a beneficiat de o educație îngrijită, fiind interesată îndeosebi de istorie. Este absolventă a Colegiului Newnham al Universității Cambridge. Cariera ei literară începe cu scenarii pentru BBC. Ulterior se va orienta spre romane polițiste și spre romanul istoric. Romanele ei inspirate de istoria femeilor italiene din Renaștere au ca fundament teoretic feminismul, interesul pentru rolul femeilor în istorie. Dunant a scris o trilogie, parțial tradusă în românește, formată din *The Birth of Venus* [*Nașterea lui Venus*] (2003) ; *In the Company of the Courtesan* [*În compania curtezanei*] (2006) și volumul încă netradus în românește: *Sacred Hearts* [*Inimi sacre*] (2009).

Strategia narativă a lui Sarah Dunant se bazează pe o bună cunoaștere a Renașterii italiene (cu precădere cea florentină și cea venețiană) și pe personajul narator. Trama este povestită de către unul din personaje. În *Nașterea lui Venus*³ revizităm, cu ochii minții și cu ajutorul romanierei, Florența din timpul revoluției lui Savonarola. Evocarea istorică este amendată de dezbatere filosofico-religioasă care dovedesc o excelentă documentare și o abilitate deosebită de a integra textele epocii (Machiavelli, Savonarola) în narațiune. Nu în ultimul rând, este comentată noua cultură a tiparului, vulgară, agresivă, dar mult mai eficientă decât manuscrisele medievale. Alessandra și sora ei își amintesc de aprecierile mamei lor: „Mai ții minte când mama

² Observați că limba română nu îmi permite să folosesc substantivul *istoric* la feminin. Istorică ar fi o astfel de transformare a limbajului!

³ Păcat că versiunea românească a textului mai păcătuiește uneori prin greșeli de ortografie sau un lexic neadecvat evocării istorice: „corul păcatelor și al ipocriizilor sfârșind la unison în piepturile noastre” (Dunant, 2007b: 238). „Dac-ați ști voi ce zic bărbați despre femei?” (256). „Dacă ar afla maică-ta la ce m-am pretat...” (205). „Am văzut-o cum încasează respingerea” (231). „[T]ânțarul care repurta ușor zece pișcături înroșite” (244). „Disidența [...] este o artă condusă cel mai bine din umbră” (261). Nu se cunoaște diferența dintre „demult” și „de mult”: „toate astea au fost de mult de tot” (232).

ne spunea că e vulgar să cumperi cărți făcute de niște mașinării?” (Dunant, 2007b: 241). Frumusețea cuvintelor nu mai e susținută de frumusețea literelor și a ilustrațiilor desenate de copist conform simțirii sale unice și de neînlocuit.

Vocea narativă îi aparține Alessandrei Cecchi care își povestește viața. Inteligentă și îndrăzneță, Alessandra, fiica unui bogat negustor de stofe din Florența, este atrasă de pictură și nu simte niciun interes pentru „cariera” de casnică care i se pregătea. Familia o împinge spre o căsătorie de conveniență cu Cristoforo, un bărbat cu mult mai în vârstă decât ea care se dovedește a avea înclinații uranice pe care și le satisfăcea cu Tomaso, unul dintre frații Alessandrei. Contractul matrimonial propus de Cristoforo e, în fond, uimitor de liberal. Alessandra e liberă să picteze, să-și urmeze înclinațiile intelectuale, chiar erotice (dar cu discreție). În schimb, el, Cristoforo, poate să ducă viața pe care o dorește sub paravanul unui cuvîncios și moral matrimoniu. Dragostea dintre Alessandra și pictorul familiei, un personaj exotic venit din Nordul tenebros al Europei, sfarmă legăturile de familie și se concretizează într-o fetița care moștenește talentele artistice ale părinților. Indirect, romanul răspunde la o întrebare care își are sursa în istoria femeilor. De ce nu apar în istoria Renașterii și femeile pictori? Răspunsul îl dă romanul în totalitatea sa. Fiind o meserie care presupunea mobilitate – pictorii erau în continuă căutare de comenzi – practicarea ei de către femei era mult mai dificilă. Dar aceasta nu înseamnă că femeile nu au pictat și ele, fie în ascuns, fie în anonimitate. În final, Alessandra își găsește pacea, sub numele de Maica Lucrezia, într-o mănăstire. Iar libertatea ei și mai deplină se manifestă prin suicid. Pregătindu-i trupul pentru slujba de înmormântare, călugărițele de la mănăstirea Sf. Vitella descoperă, cu stupeoare, că maica Lucrezia avea tatuat pe trup un șarpe cu cap de bărbat a cărui limbă jinduia la sexul ei.

Reconstituirea istorică este însuflețită de prezența picantă a roabei Erila. Inteligentă, îndemnatică, abilă, ea introduce în discursul narativ – conform prescripțiilor corectitudinii politice – o glosă pe tema rasei în Europa Renașterii. În același timp, Erila e înrudită cu Columbina, slujnica vicleană din *commedia dell'arte* care îi duce de nas pe cei situați mai sus ca ea pe scara socială. Dunant reconsideră această relație prin prisma surorității, dincolo de clasă ori rasă. Tot din perspectiva prezentului, Dunant insistă asupra prezenței stilurilor de viață alternative în Florența Renașterii. Ele au existat, chiar dacă legiurile sau mentalitățile timpului i-au obligat pe acești oameni să trăiască o existență dublă.

Unele comentarii cu valoare paremiologică⁴, unele considerații metatextuale⁵, sfaturile Erilei⁶ toate vorbesc direct sau indirect despre marginalizarea femeii, despre statutul ei inferior.

Acceași problemă a inegalității dintre bărbat și femeie apare în *În compania curtezanei*. Viața imaginarei curtezane Fiammetta Bianchini și a tovarășului ei, piticul Teodoldi Bucino, este o ocazie de a evoca Roma și Veneția începutului de secol al XVI-lea, debutul violent al epocii moderne inaugurate de Reforma lui Luther. Pledând implicit pentru legalizarea celei mai vechi meserii din lume care nu ar exista dacă nu ar corespunde unei nevoi sociale, umane, Dunant introduce și aici o temă dragă secolului nostru: problematica dizabilităților. Romanul se dovedește a fi, în final, istoria lui Bucino, piticul care jonglează inclusiv cu viața lui și a celor din jur. Psihanalitic, el rămâne fixat în copilărie, când mai trăia încă mama lui, singura ființă care îl

⁴ „Bărbații trăiesc, femeile așteaptă” (Dunant, 2007b: 133).

⁵ „Dacă povestea mea ar fi fost o parabolă, acum ar fi urmat probabil să fiu jertfită, murind de rușine și mâhnire, pentru ca soțul meu să poată fi pedepsit pentru păcatele lui și adus cu fața spre Dumnezeu” (191).

⁶ „Femeile nu pot face ceea ce fac bărbații! Nu au voie. Iar dacă fac totuși asta, se distrug singure” (301).

iubește necondiționat. Atunci „eram iubit așa cum eram și nu în ciuda faptului că eram așa cum eram” (Dunant, 2007a: 289), se confesează Bucino. Prietenia dintre frumoasa Fiammetta și bărbatul suferind de nanism se explică și prin marginalizarea lor de o societate care se teme de ei deoarece ei sunt un contrast pentru o majoritate ce numai sănătoasă nu este. Fiammetta îi explică poetului Pietro Aretino temelia tovărășiei ei cu infirmul pitic: „Nu se teme de noi [femeile] și nu are nevoie să ne impresioneze sau să ne posedă” (296). Pretențiile lui Aretino care se laudă că el știe ce vor femeile sunt demolate, iar misoginismul implicit al unui mare segment din literatura erotică a timpului este dezvăluit fără menajamente. Fiammetta nu e critic literar, ci doar o cititoare atentă la nuanțe. Opinia ei are subtilitate: „Aretino e un mare mincinos. Zău că da. Se laudă că le dă glas femeilor și pe urmă nu ne lasă să spunem decât vorbele pe care vor bărbații să le audă” (173-174).

Atât stilistic, cât și narativ, romanul acesta pune accentul pe faptul că mercantilizarea femeii este susținută de întregul edificiu social. Recent sosit la Veneția, Bucino remarcă două tinere care „stau înfășurate ca niște pachete scumpe în văluri și șaluri” (194). Fiammetta filozofează, cu farmec, despre propria meserie. Totul este joc, teatralitate, chiar și gândul: „Curtezanele gândesc orice vrei tu să gândească. Asta-i îndatorirea lor” (256). Comerțul cu plăcere erotică practicat de Fiammetta și ale ei surate pune în evidență resorturile contradictorii ale tentației cârnii pentru bărbați, știut fiind faptul că „orice e legat de părțile roditoare, sângărânde al femeilor le trezește bărbaților bănuială și groază” (188).

Romanul acesta istoric dezvăluie o tragică poveste de dragoste între infirmul Bucino care ar vrea să fie întreg la trup și tămăduitoarea Elena Crusichi, zisă La Draga, care e întreagă la trup, dar preferă să se pretindă invalidă pentru a-și proteja secretele, și mai ales fiica. Moartea ei îi va transforma pe piticul Bucino și pe curtezana Fiammetta în părinți adoptivi ai orfanei, care poartă tot numele de Fiammetta. Există în acest roman o legătură de tip circular între cele două Fiammetta: curtezana educată de mama ei pentru această meserie și orfana care va satisface sentimentul matern al Fiammettei, dornică de o legătură afectuoasă solidă. Există, de asemenea, o anume continuitate bazată pe simbolistica șarpelui între cele două romane istorice ale lui Sarah Dunant. Romanul *Nașterea lui Venus* se încheie cu descoperirea tatuajului de pe trupul eroinei principale. Șarpele cu cap de bărbat este hieroglifa adevăratei identități a Alessandrei devenite Maica Lucrezia. În *compania curtezanei*, cei doi eroi principali scapă din Roma asediată de trupele spaniole și germane, reușesc să își restabilească negoțul în Veneția, dar primejdia nu a trecut. Fiammetta e gata să cedeze tentației iubirii neremunerate: „[...] șarpele se cațără întotdeauna pe crengile mălului dintr-o grădină desăvârșită. Acum se pare că s-a furișat un șarpe în iarba noastră” (2007a: 253).

O altă legătură dintre cele două romane este cartea ca obiect al comunicării cu multiple valențe. Apariția cărții tipărite, schimbările pe care le aduce tiparul în receptarea textului sunt comentate în *Nașterea lui Venus*. În cel de-al doilea roman, autoarea valorizează cartea cu versuri erotice a lui Pietro Aretino, ilustrată de Giulio Romano și transformată în gravuri de Raimondi, „adevăratul triumvirat al imaginației erotice a Romei” (Dunant, 2007a: 171). Această carte cu cheie – la propriu și la figurat – va fi mijlocul de subsistență al cuplului Fiammetta-Bucino atunci când comerțul cârnii nu va mai renta.

Jumătate din trama romanescă este situată la Veneția, orașul sticlei și al oglinzilor. Nu doar importanța vizualului, ci și capacitatea sticlei de a oferi atât adevărul, cât și miraje sau înșelătoare imagini sunt comentate de Sarah Dunant într-o proză aproape poetică: „negoțul cu oglinzi gădila vanitatea, dar în același timp cere smerenie” (227). O oglindă venețiană este „frumusețe desăvârșită și fragilă ca viața însăși” (226).

În literatura română, romanul istoric s-a bucurat și se bucură de mare popularitate printre cititori și scriitori, el fiind considerat un element important în construirea discursului național modern. Or, de la Joan Scott, menționată mai sus, inclusiv naționalismele au dobândit gen (*gender*), ele fiind gândite/imaginate (ca să folosim termenii lui Benedict Anderson) diferit de către femeile și bărbații societății respective. Problema este, însă, faptul că metadiscursul despre romanul istoric nu s-a bucurat de același interes ca romanul istoric propriu-zis, deși capitole despre romanul istoric apar în lucrările lui Anton Cosma, Gheorghe Perian, Dumitru Micu, Amalia Mărășescu Negură sau Paul Cernat. Cu atât mai puțin a intrat în discuție componenta de gen (*gender*) din romanul istoric românesc. Influența genului (*gender*) auctorial asupra romanului istoric este, încă, o chestiune care se cere analizată din perspectivă românească.

Deși romanul istoric românesc are o tradiție consolidată, nu foarte multe femei au cultivat acest gen la începuturile literaturii române moderne. Desigur, le putem menționa pe Constanța Hodoș, pe Adela Xenopol sau pe Bucura Dumbravă; există, totuși, o anume timiditate în abordarea romanului istoric de către femei. Abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea și mai ales după anul 2000, avem un număr semnificativ mai mare de autoare de romane istorice⁷. Din această pleiadă feminină, am ales două autoare cum mare succes la publicul românesc: Rodica Ojog-Brașoveanu și Ileana Vulpescu.

Rodica Ojog-Brașoveanu este autoarea unei serii de romane al căror erou este logofătul Andronic, bărbat bine, cilibiu și cu succes la femei, secondat de slujitorul lui, Machidon. Ojog-Brașoveanu preferă narațiunea de tip *thriller* istoric, cu mare succes la public. Acțiunea este plasată pe vremea lui Constantin Brâncoveanu, romanele fiind o prelucrare narativă a unor idei din discursul protocronist al finalului de epocă ceaușistă. Toată politica Europei Luminilor se învârtă în jurul curții Bâncoveanului. Stolnicul Constantin Cantacuzino este unul dintre marii intelectuali europeni și o personalitate printre mai marii serviciilor secrete ale timpului. Romanele se disting prin trama extrem de alertă, lexicul de o mare frumusețe plastică și putere de evocare. Se conturează o serie de personaje feminine pline de energie și cutezanță, femei voluntare dispuse a-și apăra iubirea sau iubitul cu orice preț.

În *Vulturul dincolo de Cornul Lunii* Cancelaria Neagră a Stolnicului Cantacuzino, o eficientă DIE de pe vremea lui Brâncoveanu, se ocupă de securitatea unei reuniuni la București a celor dornici să răstoarne jugul turcesc din Balcani. Pe acest fond de roman de aventuri se construiește și povestea de iubire dintre Gheorghică Filipescu și jupânița Smaranda, promișă craiului sârb, participant la acest conclave politic. Dar totul e bine când se termină cu bine. Până la urmă craiul sârb renunță la mariajul nedorit de mireasă, iar cei doi îndrăgostiți pleacă în lumea largă să-și trăiască iubirea departe de orice mări. Tot în străinătate, dar la Paris, pleacă val-vârtej și Vorniceasa Ileana Dumșa, care îi ajutase pe cei doi îndrăgostiți. Iar vestea despre farmecele românei se împrășteie în tot Occidentul. În același timp, petrecărețul boier Fărcășanu, prieten al lui Andronic, stă la Veneția un timp „îmbiat cu blândețe din spate de ciomegele poruncite de dogele [sic] Milanului” (Ojog-Brașoveanu, 1988: 250). Un loc important îl ocupă în acest roman cuplul princiar Marica și Constantin Brâncoveanu,

⁷ Vezi Florentza Georgetta Marincu – *Cantacuzini și brâncoveni*; Ileana Toma – *Singurătatea lui Vlad Țepeș*; Lidia Stăniloae – *Moștenitoarea*; Eliza Campus – *Pentru Moldova*; Simona Sora – *Hotel Universal*; Margareta Ivanciov – *Sub zodia lupilor*; Dana Dumitriu – *Print Țigăria*; Simona Antonescu – *Hanul lui Manuc, Darul lui Serafim, Fotografia curții regale*; Victoria Comnea – *Manuc*; Doina Ruști – *Manuscrisul fanariot*; Constanța Vintilă-Ghițulescu – *Evgheņiții*; Doina Cetea – *Voievodul Gelu*.

preocupați în primul rând de bunăstarea țării și a familiei lor. Machidon, sluga lui Andronic, agrementează textul cu istorii și proverbe aplicabile locuitorilor Chiprianiei, sat la apa Milcovului care a fost stăpânit când de unii când de alții. Autoarea accentuează o serie de idei apreciate în propaganda ceușistă a vremii. Independența Țării Românești și a celorlalte țări din Balcani față de Sublima Poartă este mult accentuată. Aluziile la viitorime, respectiv la Epoca de aur pe care o trăiau, pasămite, cititorii romanului sunt pilduitoare. Astfel, Brâncoveanu mărturisește candid : „Pizmuiesc viitorimea, logofete! Binecuvântate și bucuroase zilele ce vor trăi...” (246). Imperialismele de pe vremea lui Brâncoveanu sunt aceleași ca cele din secolele ce vor veni: „bieteile țărișoare să nu cadă pradă cruzimii unor imperii prea lacome” (116). Idealul unirii este supralicitat. Iscoadele Occidentului, D’Antin și Neurauter, discută situația românilor ardeleni ademeniți la catolicism prin Diploma Leopoldină și fac predicții despre care cititorii știu sigur că se vor împlini: „Românii transilvăneni trag vârtos cu ochiul spre cei din Moldova și Valahia, așteptând ziua când își vor da mâna” (394). Se accentuează argumentele istorice în favoarea drepturilor istorice ale românilor: „În sunducul fiecăruia se află păstrat cu sfințenie câte un zapis din vechime, care dovedește că ei au fost stăpâni dintâi” (397). Autoarei nu îi dă prin minte că problema cea mai importantă nu este primordialitatea istorică a unui grup etnic sau al altuia, ci politica tolerantă a prezentului.

Romanciera este o maestră a discursului istoric, reușind să ofere o combinație de mare plasticitate dintre limbajul arhaic și cel contemporan. Figurile de stil dau o plasticitate excepțională discursului: „[...] Ilie Machidon blestema luna plină care, cu degete bălane, spăla ulițele de beznă” (208). Enumerări succulente dovedesc o cunoaștere de excepție a epocii și/sau un umor de bună calitate. Podurile și pivnițele „gemeau de galițe, cloțe, bibilici, curcănași și rățișoare, gânsaci și păunași pentru mese alese, de văcuțe, oi, berbecuți și căprișoare, iar în cămările reci spânzurau șuncile, afumăturile și arșinii de cârnați” (212). Din aceste bunătăți „în răstimpul posturilor” (212) se ospătau discret și sfinții părinți. Clerul descris este corupt sau la marginea înțelegerii pentru tot ceea ce este omenesc.

Romanul *Ochii jupâniței* combină o poveste de dragoste cu o narațiune de război. Ahmed, feciorul Califului Muradga Septar se îndrăgostește de Raluca Balș. „Bucuria lui Ahmed Septar avea părul bălai, ochii ciorchini de liliac pierduți spre tâmpale, buzele cireșii. Purta cațaveică cu bumbi de adamante, ciuboțele de saftian, răsuriu, rochie de canavăț sabuită cu știință pentru a-i desluși boiul subțiratic și sâni iezii sălbatici cuprinși de neastâmpăr. [...] obrazul dăltuit în piatră albă, de la Marmara” (2008: 15). Motivul Romeo și Julieta este mutat în lumea orientală. Povestea de dragoste este încurajată sau nu de alte pitorești personaje feminine. Severa Eufrosina Balș, mama Ralucăi, Zamfira, roaba țigancă a Ralucăi, sau Aspasia, fiica logofătului Dumbravă, prietena Ralucăi, completează galeria tipurilor feminine ale epocii. Istoria de amor se împletește cu intrigile marilor împărății, ale marilor puteri ale secolului al XVIII-lea. Spionul Stavros vrea să îl convingă pe părintele Sofronie să îl creștineze pe Ahmed pentru a facilita acest mariaj scandalos în ochii multora și care ajunge să aibă o miză politică. Copleșit de nesocotința fiului și de rușine, Califul Muradga Septar se spânzură.

Sultanul este scandalizat de hotărârea lui Ahmed, iar spionii se înfruntă în ascuns încercând să-i influențeze pe cei puternici. Stavros, Paingul, spion care lucrează pentru mai multe puteri, vrea să îl calomnieze pe Brâncoveanu în ochii turcilor. Stavros lucrează și pentru poloni și pentru boierii moldoveni care vor să ia domnia lui Duca Vodă și pentru boierii munteni care îl sapă pe Brâncoveanu. Scopul lui este ca Brâncoveanu să îl supere pe sultan, care să poruncească transformarea Țării Românești în pašalac. Radu Andronic, logofăt de taină al Brâncoveanului, un soi de ofițer DIE al secolului al XVIII, luptă să dejoace jocul murdar al lui

Stavros. Ajutorul lui este Ilie Machidon, slujitorul din Chipriana, plin de pilde și înțeleșuri sapiențiale. Precum în alte romane ale lui Ojog-Brașoveanu, Unirea provinciilor românești este deja simbolic înfăptuită: „Chipriana aflându-se la hotarul celor două țări, e lesne de înțeles că de-a lungul anilor trecuse când în stăpânirea Moldovei, când a Valahiei, iar Ilie Machidon se îndestulase și dintr-o parte și din cealaltă” (106). Autoarea pare să fi consultat celebra culegere de proverbe a lui Zanne. Ilie Machidon își așezonează discursul cu proverbe și zicale pline de miez: „Vorba ceea, când n-ai ce-ți place, îți place ce ai...” (108) sau „toate păcatele încărungesc odată cu omul, numai ticăloșenia rămâne veșnic fată mare” (166). Unele înțelepciuni sunt născocite de autoare: „Tainele sunt ca untdelemnul, ies deasupra apei dacă le dă ghes aurul sau spaima” (164).

Romanciera ficționalizează o confruntare armată dintre Brâncoveanu și armata turcă condusă de sultan care vrea să transforme statutul țării în pașalâc. La Dunăre toți sar în apărarea țării. Această a doua parte a romanului e un soi de exemplificare, în termenii secolului al XVIII-lea, a doctrinei militare a lui Ceașescu, anume războiul întregului popor: „Dumnezeu⁸ ne-a așezat prag la poalele împărățiilor și datorința noastră este de a veghea să nu l calce poftalnicii” (226). Precum o cameră de filmat, ochiul romancierei se oprește asupra unor episoade semnificative din acest efort național de salvagardare a țării. Iminența războiului, dăruirea pentru țară schimbă caractere, mentalități. Iată-l, de exemplu, pe zgârcitul jupân Crăpusnic din Brașov, un soi de puritan de Transilvania, care își schimbă cu totul comportamentul. Maica Singlitichia poruncește întregului schit călătorie la Dunăre: „Oare nu secându-și ochii în plâns, priveghi și umilită rugă întărise Cuvioasa Eulampia de la Sihăstrie brațul lui Ștefan cel Mare și Sfânt, acum două sute și mai bine de ani?” (259). Lui Tiliuță, copil de pripas, care avea un singur prieten, un găscan, i se fură pasărea. Șeful lotrilor îl pedepsește pe hoț cu o sută de bice: „Niciun lotru cinstit nu prăduiește casa mistuită de pojar! Ori vâlvătaia primejdiei a cuprins întreaga Valahie” (401). Războiul a dus la apariția unui caracter oximoronic, lotrul cinstit! Boierul Boldur se îndrăgostește lulea de podăreasa Dida Lunga, venită și ea la Dunăre să-și apere țara. În fine, Marghiolița, spioana Brâncoveanului, îl lămurește, prin mijloace specific femeiești, pe Hugo Klein că tunurile turcești trebuie să nu mai bată.

În cele din urmă, Raluca Balș fuge de acasă, iar frumusețea ei îi înduplecă chiar și pe cei mai îndărătnici oponenți ai mariajului ei cu un musulman. „Ochii jupâniței Raluca umplură cortul cu lumină dulce, de ametist. Fata postelnicului Balș se odihnea înconjurată de perini și darurile hanului. Adamantele, rubinele sângerii, safirul întunecat de la Ceylon își căutau zadarnic strălucirea, căci ochii jupâniței dobândiseră izbândă deplină” (312). Cei doi îndrăgostiți își vor căuta fericirea aiurea. Conflictul militar se domolește și el. Armata turcă, descurajată de riposta fermă a întregului popor, se va retrage de la Dunăre. Primejdia pașalâcului s-a îndepărtat, cel puțin pentru moment. Spionul Stavros, Paingul, e dat în vileag, iar Ramy Mehmet, marele vizir, îi închide gura pe veci chiar în fața sultanului însuși, pentru ca propria sa duplicitate să nu iasă la iveală.

Ojog-Brașoveanu ne oferă pasaje superbe prin frumusețea exprimării și prin grija pentru a reda detaliile materiale ale timpului. Sultanul „[p]urta spânzurat de gât colan vârtos din safire chenăruite cu adamante, în aceeași sămbătă cu pietrele de laurgiuc, iar la fiecare deget cât un smaragd trupeș” (8). „Secera lunii, scăpată de pe flamurile oastei otomane, asudase culcând palancă negura și pogori să se scalde în apele Cornului de Aur” (17). Romanciera evită cu

⁸ Minune că cenzura vremii a acceptat acest lexiem în text.

dibăcie opreliștile cenzurii comuniste: „Vinerea neagră, vinerea mare, vinerea seacă a creștinilor supuși ortodoxiei se lungise pe năsălie așteptându-și sfârșitul. Luna răstignită în furcile cerului îi aprinsese la căpătâi un ciot de lumânare” (14). Vinerea, nu Mântuitorul e pe năsălie. Expresia metaforică devine acceptabilă pentru cenzura ateistă a timpului când a fost publicat pentru prima dată romanul. „Drumul prin pusta tătarilor umbla neghiob, lipsit de sprijoana pădurii, sau a gorganelor moldovenesti, înveșmântate în livezi și viță-de-vie. O ploică vădană cumiști colbul. Noaptea ajunse călăreții din urmă, culcând la pământ zdreala de lumină. Apele bătrânului fluviu mai luciră o vreme, apoi intrară în stăpânirea umbrelor” (301). La Dunăre urmează să înceapă războiul: „Așteptarea se învinețise la obraz, sta întinsă coardă, gata să sară zăplazul răbdării. Vântul vrajbei purta moartea, ce zbura năluca, de pe un mal pe celălalt. O lumină beteagă stăpânea anevoie malul” (502).

Romanul Ilenei Vulpescu *Sărută pământul acesta* prezintă consecințele cuceririi romane a Daciei din perspectiva femeii, mamă ori soție. Există, în roman, o filieră narativă foarte dinamică, întregită de pasaje cu valoare sapiențială. Scriitoarea excelează în a oferi cititorului filosofie politică, filosofia istoriei, cugetări politice de mare subtilitate și cu eficient ecou contemporan: „[...] de altfel și-ntr-o alianță egalitatea este o vorbă goală, fiindcă frâul îl ține un singur aliat” (2000: 8). Tantinis îl întreabă pe Dromihete dacă Roma o să piară odată. Înțeleptul răspuns are ceva din superbia celor care știu că nimic nu e veșnic: „O să piară cum pier toate, numai să piară la timp” (26).

Decebal se pregătește de invazia romană, conștient de rivalitățile dintre aristocrații daci și de iminența trădării. El impresionează prin simțul politic și al oportunităților: „[...] căci la necaz nimeni nu ți se-alătură părtaș, iar neamul pe care l-ai dus la rău nu te iartă niciodată și se leapădă de tine. [...] cât de puțin prețuiesc uralele, cum se pot prefăce în sudalmă, cum fierul care te-a apărut îți poate străpunge beregata, fiindcă așa e sufletul omului: schimbător” (10). Sfaturile politice dovedesc o bună cunoaștere a actului de conducere: „Un adevărat cârmuitor e-ntotdeauna încredințat că el este cel mai bun” (55).

Traian meditează asupra singurătății liderului: „Mărirea te pune sub lumina unui mare semn de-ntrebare. Defectele tale nu mai aflau îndurare în fața nimănui, iar însușirile păleau și nu mai erau suficiente pentru noua ta poziție. Orice schimbare de ierarhie te ducea spre singurătate” (71). „Orice năvălitor se folosea de unelte din rândul învinșilor” (205). Romanciera explică cu sagacitate asocierea dintre război și alcool: „Rachiul dat trupei după o bătălie însemna răsplată, sărbătoare, dar mai ales aburire-a minții spre schimbarea gândurilor în care nu răsunau numai bucele victoriei” (111).

Deciziile luate de Traian înainte și după războiul de cucerire sunt răspunsuri indirecte la o serie de dispute cu substrat politic între istorici⁹: „[...] niciun învingător n-are interesul să-i extermin pe învinși, din simplul motiv că n-are cu cine-nlocui mâna lor de lucru” (110). Problemele economice sunt determinante în deciziile luate de împăratul roman: „O țară cucerită, dacă nu era productivă, nu însemna nimic altceva decât o grijă zadarnică” (242). Traian vrea o reutilizare, o valorificare a Daciei. Această politică economică este în interesul Romei, nu distrugerea totală: „Cetatea [Roma] era lămurită demult că boul ca să tragă bine la jug, trebuie adăpat, hrănit și ținut în curățenie” (251). Vulpescu aproximează gândurile împăratului din jurnalul său *De bello dacico*, niciodată găsit în arhive: „Sper ca Dacia să nu devină o nouă Iudee” (243). Dacii care au luptat trebuie mutați în “jos de Istru” (246), iar trădătorii să rămână pe loc. „Am să păstrez aici trădătorii, ca să am cu ce vă rușina” (246). Judecata migratorilor asupra acestei noi provincii romane nu are în vedere niciun soi de continuitate

⁹ E vorba de procesul de formare a poporului român.

civilizațională: „Unor oameni fără casă, fără masă, a căror singură avere era foamea, puțin le păsa de drăgăstoasa pace a Romei și de eventualele ei binefaceri. Nu de drumuri drepte și pietruite, nu de terme, nu de geometrie și de legi duceau lipsă neamurile-acelea” (283).

La nivel individual există printre personajele dace o filosofie a ataraxiei și o conștiință a vremelniceii: „Liber ești când n-are nimeni ce să-ți mai ia” (26). Discursul sapiențial impresionează prin frumusețea exprimării și prin echilibrul moral al personajului: „[...] nu trăiește nimeni zilele altuia” (251). Înainte de a se retrage în munți pentru a cugeta în singurătate, Dromihete, sfetnicul cel mai de seamă al lui Decebal, își sfătuiește nepotul, pe Leontes: „Nu lăsa viața netrăită și fă-ți-o cât mai frumoasă, dar nu pricinui rău altora. Adu-ți mereu aminte că vine o zi a singurătății” (382).

Eroina principală a romanului este Asta, o fată de pripas care crescuse în palatul lui Decebal ca slugă. Romanciera se inspiră dintr-un episod celebru al războiului daco-roman. Este vorba de capturarea generalului roman Longinus de către daci, care sperau să îl folosească în negocierile lor cu Roma. Asta are misiunea de a-l îngriji pe Longinus în perioada prizonieratului. După ce îi lasă amintire Astei un inel de smarald, iar lui Ceionis, credinciosul lui soldat roman, o fibulă de aur, Longinus se sinucide pentru a nu compromite campania lui Traian în Dacia. Cucerirea romană și reconstrucția care a urmat sunt privite prin ochii femeii: „Pentru Asta, războiul, terminarea lui și înfrângerea dacilor însemnau un lucru sigur: schimbarea stăpânilor” (217). Unii daci, cum ar fi Chrebis, se sinucid: „N-a vrut să-i dea timp vremii să-l schimbe” (290). N-a vrut să vadă cum se va schimba Dacia sub romani. Dar femeile nu își pot permite un asemenea lux deoarece ele trebuie să curețe locul fostelor bătălii de tragicele lor urme și să aibă grijă de cei rămași în viață. Spre deosebire de bărbați, ele, care aduc pe lume pruncii, știu că viața merge înainte. Asta și Despa, o femeie din aristocrația dacă, înmormântează morții, fac rânduilele post-cucerire, ajută văduvele însărcinate, caută copiii rămași în viață, îi hrănesc, îi cresc. Viața trebuie să meargă înainte. Generalul Scaurianus o ia sub aripa lui ocrotitoare pe Asta: „Scaurianus se uita întruna la perdeaua de gene castanii care băteau din când în când, plecate peste ochii albaștri ai fetei înalte, bălane și subțiri ca un fir de ață” (210). Se apropie de ea și, precum Longinus, „simți un miros amăru de cimbrisor” (211). Al treilea bărbat din viața Astei este romanul Ceionis care promisese, după sinuciderea lui Longinus, că o să revină în Dacia de la Roma.

Consolidarea stăpânirii romane marchează o nouă etapă în viața Astei. O legătură platonică se încheagă între ea și Magister, profesorul de latină din noua așezare construită de romani. Dar relațiile dintre femeile dace și soldații romani nu sunt doar afectuoase. Soldatul Sevandus vrea să o violeze pe Asta în pădure, dar e mâncat de lupi care par să îndeplinească o pedeapsă a pământului. Ceionius se întoarce din Panonia și o lasă gravidă pe Asta: „Îl lăsă pe roman s-o iubească în voia lui de vietate tânără, dornică de dragoste” (311). După un scurt răstimp, Ceionius revine la datoria lui de militar în Panonia romană, dar îi lasă Astei un ban mare de aur. Magister o cere de nevastă, dar Asta refuză. Îl va crește singură pe Cicio (după numele generalului Longinus) pe care îl iubise platonic, deși între ei ar fi trebuit să fie doar dușmănia dintre două neamuri în război.

Romanciera se ocupă și de penetrarea creștinismului în Dacia, un proces complex care coincide cu refacerea societății și apariției unei noi generații. Discuțiile cu bătrânul dac Dromihete pun în evidență o înțeleaptă toleranță: „[...] atâta vreme cât firea omului nu se schimbă, nicio-nvățătură nu poate face lumea mai bună. Nu-nvățătura le lipsește oamenilor, ci bunăvoința” (288). Din păcate, stăpânirea romană nu a învățat încă toleranța cu creștinii. Magister e denunțat ca fiind creștin și e condamnat la moarte, la fatidica vârstă de 33 de ani.

O altă poveste de dragoste și zămislire de prunci este cea a Claudiei și a lui Leontes, un celebru gladiator dac la Roma, nepotul lui Dromihete, sfătuitorul lui Decebal. Claudia și soțul ei Nasidius pleacă în Dacia unde Nasidius primise o slujbă în administrația provinciei. Acolo îl naște Claudia pe fiul lui Leontes. Asta, care tocmai născuse, ajunge să îl alăpteze pe fiul gladiatorului de viță regească din Dacia. Leontes se întoarce în Dacia și o găsește pe Claudia căsătorită cu al doilea ei soț, Corvinus. Asia crește un copil de roman, Claudia crește un copil de dac, al lui Leontes. Pe copil îl cheamă Dromihete, numele bunicului, dar e răsfățat, Ketî. Seara, după vizita lui Leontes, care își caută bunicul, pe Dromihete, Corvinus își dă seama că între soția lui și Leontes a existat o relație puternică ale cărei resorturi e mai bine să nu le cerceteze. „Claudia mea,” spune el plin de înțelepciune, „trebui’ să ne-nvățăm să conviețuim cu propriul trecut. E singurul dușman pe care nu-l putem scoate din joc” (380).

Întors în Dacia, Leontes se căsătorește cu Asta și au un copil, pe Zico. În final, Leontes îi duce la Roma pe Zico și pe Cicio. Asta rămâne în Dacia să îngroape în ea secretul despre ce a mai rămas nedescoperit din comoara Daciei. Numai stelele sunt aceleași, viața omului se schimbă. Înaintea ei, Dromihete, unchiul lui Decebal, fiul lui Ambrilis, se refugiase în munte printre înțelepți. Va povesti, până la moarte, cum a murit Decebal: „Așa trec măririle prin lume” (374). Va trăi în asceză și purificare: „Pacea și curăția fie-n gândul tău, și-nvață să te despați de tine însuși [...]” (374). Încet-încet, tot ceea ce a fost înainte de romani: limba dacă, cetatea Sarmisegetuza, comoara dacilor vor trece în uitare. Neamul dacilor e absorbit de cuceritori.

Ca orice bun autor de roman istoric, Vulpescu este atentă la detaliile vestimentare, pe care le prezintă cu ochiul femeii capabile atât să le admire, cât și să le realizeze. Stilul lui Vulpescu în astfel de pasaje este sobru, dar nu lipsit de eleganță. Ea descrie daci „nemișcați în hainele lor albe, curate și [...] mereu magnifice prin simplitate [...] haine pe care acum înfloreau [...] podoabe solitare: fie o pafta scumpă, tăiată-ntr-o gemă cu însemnele neamului și-ale rangului; fie un bumb de chihlimbar conservând în transparență o elitră ori un crâmpei de frunză ruginie; fie o torsadă subțire de fir, bătută cu safire; fie un nestemat din cleștar cu intarsia de metal rar; fie o alesidă cu verigi de fildeș de care se legăna un agat negru” (94-95).

Comparația dintre cele trei autoare de romane istorice (Sarah Dunant, Rodica Ojog-Brașoveanu și Ileana Vulpescu) arată că nu există niște mărci clare care să ne indice o auctorialitate feminină. Ea ar presupune existența unei esențe feminine imuabile. Există, mai degrabă, o anume poziționalitate, un anume gust, niște accente, predilecții, aplecări, chemări, înclinații, niște propensiuni sau, în termeni arhaici – că tot vorbim despre romanul istoric –, niște aplecări spre o serie de teme precum maternitatea, familia, sau spre personaje feminine independente, care nu există tot atât de pregnant precum în opera bărbaților scriitori. Există, apoi, la Sarah Dunant tentația de a reconstrui trecutul conform unor preferințe ale prezentului pentru corectitudinea politică, pentru grupurile marginalizate – prostituate sau persoane cu dizabilități. La Rodica Ojog-Brașoveanu și la Ileana Vulpescu, în schimb, există o tendință de a combina istoria femeilor, ființe umane menite iubirii și spațiului casnic, cu teme ale discursului naționalist, sau de a răspunde indirect la o serie de întrebări privind istoria românilor, întrebări cu implicații politice. Romanul istoric românesc pare a nu se putea sustrage acestei fascinații a politicului contemporan ale cărui rădăcini sunt căutate cu asiduitate. În cazul romancierelor române, trecutul este reamintit mai ales pentru că din el a răsărit prezentul. În câmpul larg al literaturii lumii, prioritară este lectura trecutului pentru a ne convinge că și atunci exista problematica de azi.

BIBLIOGRAFIE:

- ANTONESCU, Simona (2016). *Darul lui Serafim*. București: Cartea Românească.
- ANTONESCU, Simona (2016). *Fotograful curții regale*. Iași, București: Polirom.
- ANTONESCU, Simona (2017). *Hanul lui Manuc*. Iași: Polirom.
- CAMPUS, Eliza (2002). *Pentru Moldova*. București: Editura Universității din București.
- CERNAT, Paul (2009). *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*. București: Art.
- CETEA, Doina (2014). *Voievodul Gelu*. Cluj-Napoca: Eikon.
- COMNEA, Victoria (2006). *Manuc*. Iași: Polirom.
- COSMA, Anton (1988-1990). *Romanul românesc contemporan (1945-1985)*. București: Eminescu.
- DUMITRIU, Dana (1987). *Prințul Ghica*. București: Albatros.
- DUNANT, Sarah (2007a). *În compania curtezei*. Traducere de Sanda Aronescu. București: Humanitas.
- DUNANT, Sarah (2007b). *Nașterea lui Venus*. Traducere de Irina Negrea. București: Humanitas.
- DUMBRAVĂ, Bucura (2003). *Haiducul*. București: Gramar 100+1.
- GENETTE, Gérard (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- GENGEMBRE, Gérard (2005). *Le Roman historique*. Paris: Klincksieck.
- HAMNETT, Brian (2015). *The Historical Novel in Nineteenth Century Europe*. Oxford: Oxford University Press.
- HODOȘ, Constanța (1908). București: Minerva.
- IVANCIOV, Margareta (2015). *Sub zodia lupilor*. Timișoara: Eurostampa.
- KRULIC, Brigitte. (2007). *Fascination du roman historique : intrigues, héros et femmes fatales*. Paris: Autrement.
- LUKACS, György (1978). *Romanul istoric*. Traducere de Ion Roman. București: Minerva.
- MAIGRON, Louis (1878). *Le Roman historique à l'époque romantique: essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris: Hachette.
- MARINCU, Florentza Georgetta (2014). *Cantacuzini și brâncoveni*. București: Național.
- MĂRĂȘESCU-NEGURĂ, Amalia (2006). *Studii despre romanul istoric*. Timișoara: Mirton.
- MICU, Dumitru (1959). *Romanul românesc contemporan (1944-1954): realizări, experiențe, direcții de dezvoltare*. București: Editura de Stat pentru Literatură.
- OJOG-BRAȘOVEANU, Rodica (2008). *Ochii jupânitei*. București: Nemira.
- OJOG-BRAȘOVEANU, Rodica (1988). *Vulturul dincolo de Cornul Lunii*. București: Editura Militară.
- PERIAN, Gheorghe (2010). *Literatura în schimbare*. Cluj-Napoca: Limes.
- RICOEUR, Paul (2000). *La mémoire, le temps et l'oubli*. Paris: Seuil.
- RUȘTI, Doina (2016). *Manuscrisul fanariot*. Iași, București: Polirom.
- SORA, Simona (2012-2013). *Hotel Universal*. Iași, București: Polirom.
- STĂNILOAE, Lidia (2012). *Moștenitoarea*. București: Humanitas.
- TOMA, Ileana (2014). *Singurătatea lui Vlad Țepeș*. Brașov: Suflet transilvan.
- VINDT, Gérard & GIRAUD, Nicole (1991). *Les grands romans historiques : l'histoire à travers les romans*. Paris: Bords.
- VINTILĂ-GHIȚULESCU, Constanța (2006). *Erythenii*. București: 2006.
- VULPESCU, Ileana (2000). *Sărut pământul acesta*. București: Tempus.
- XENOPOL, Adela (1922). *Uragan. Roman istoric, 1913-1918*. București: Tipografia România Nouă.

Cărțile ca instrument de îndoctrinare în regimul comunist din România (1947-1965)

Books as a Communist Indoctrination Tool in Romania (1947-1965)

ANA-MARIA PLUMB

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași

ana.plumb@gmail.com

Cuvinte-cheie

comunism;
realism-socialist;
literatură
proletcultistă;
propagandă; în-
doctrinare.

Totalitarismul secolului al XX-lea a marcat profund viața socială, politică, economică, intelectuală și culturală. România trece printr-o serie de schimbări, după al Doilea Război Mondial, iar decizii radicale pe care liderii comuniști români le-au dictat la nivel administrativ, sub presiunea liderilor sovietici din URSS, s-au răsfrânt, în mod inevitabil, asupra artei și, foarte evident, în literatură. Prin articol, pornind de la prezentarea succintă a modului în care s-a impus controlul liderilor comuniști asupra vieții intelectuale, vom configura imaginea cărții ca instrument de propagare a ideilor comuniste într-o societate totalitară. Vom ilustra în prezenta lucrare modul în care cartea și scrisul cărții se reflectă într-o societate în care funcționează propaganda și îndoctrinarea populației, unde se practică epurarea bibliotecilor și a librăriilor, și de asemenea înlocuirea elitelor cu oameni ai partidului. Concomitent, se impune în literatură crearea și promovarea textelor realist socialiste, care nu sunt niciodată publicate fără a fi supuse cenzurii.

Keywords

Communism; So-
cialist Realism;
proletcultist litera-
ture; propaganda;
indoctrination.

The totalitarianism of the XX century deeply marked the social, political, economic, intellectual, and cultural life. Romania is going through many changes after the Second World War, and radical decisions that the Romanian communist leaders dictated at the administrative level, under the pressure of the Soviet leaders, inevitably influenced the art and, of course, the literature. The purpose of this article, starting from the brief presentation of the way in which the control of the communist leaders on intellectual life has been imposed, is to configure the image of the book as a tool for propagating communist ideas in a totalitarian society. This paper illustrates how the book and the practice of writing of the book are reflected in a society in which propaganda and indoctrination of the population operate, where the purge of libraries and bookstores is practiced, respectively the replacement of elites with people of the political. Concurrent, the creation and promotion of socialist realist texts are imposed in literature, which are never published without being subject to censorship.

În secolul al XX-lea, modelul sovietic s-a impus în România prin forța armelor, astfel încât, între anii 1944 și 1947 se observă o tranziție spre ceea ce M. Nițescu numea „moartea libertății de expresie”, iar după 1948 „dictatura proletariatului” a devenit o certitudine. Comunismul s-a manifestat în țara noastră ca un regim totalitar de extremă stânga – puterea a fost deținută de o singură formațiune politică, au fost limitate sau chiar eliminate anumite drepturi ale cetățenilor, elitele au fost amenințate și s-a instaurat un regim bazat pe teroare și propagandă, urmărindu-se restructurarea totală a societății și crearea „Omului Nou”:

În doctrina și metodele sale ideologice, Partidul Comunist Român nu va diferi cu nimic, în prima etapă a instalării sale, de celelalte partide comuniste est-europene, pentru că nu va face decât să imite și să aplice întocmai „modelul absolut” sovietic. Dar terenul social pe care vine să se impună, calitatea conducătorilor și membrilor săi, tradițiile sociale, politice și culturale locale vor da o culoare particulară acestui model și îl vor «modula» treptat înspre tipare socioculturale specifice. (Cârneli, 2013: 19)

Comunismul a modificat fundamental structurile de organizare și funcționare, dar și sistemul de valori și principiile după care statul s-a ghidat. Una dintre rezoluțiile primului congres din perioada 21-23 februarie 1948 anunța că „se va întocmi o nouă constituție, care va reflecta schimbările petrecute în structura socială și economică a statului, inclusiv crearea consiliilor populare, reorganizarea justiției, educației, culturii și cultelor și măsurile economice menite să transforme România într-o țară industrial-agrară dezvoltată” (Ionescu, 1944: 180). A existat o perioadă în care s-a produs o masivă epurare în instituții, după modelul sovietic, cu miza de a elimina grupurile socio-profesionale adverse comuniștilor și de a instala la conducerea instituțiilor oameni ai partidului. Spre a se asigura controlul absolut al URSS asupra statului, activitatea țării a fost intens monitorizată de către poliția politică, armata sovietică și Partidul Comunist Român (sub supravegherea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, Vasile Luca, Ana Pauker, Teohari Georgescu).

S-au înfăptuit schimbări majore în toate planurile societății, pentru reconstruirea României după fundamentele comunismului, nu doar la nivelul formelor de organizare socială, ci și la nivel spiritual:

Principiul suprem al regimului comunist și, de fapt al oricărui regim totalitar a fost acela al conducerii absolute a întregii vieți sociale, economice, politice și culturale de către partidul bineînțeles unic. [...] partidul comunist s-a grăbit să instituie încă de la început un control total asupra activităților intelectuale și culturale, anexându-și prin diverse mijloace toate energiile acestora în vederea realizării propriilor sale scopuri. (Mihăilescu, 2002: 34)

Deși se remarcă ideologizarea tuturor domeniilor de activitate, conform legilor marxist-leniniste, ne oprim atenția asupra modului în care a fost dirijată cultura română și mai ales literatura, în perioada în care totalitarismul se instaura în România sub conducerea liderului comunist Gheorghe Gheorghiu-Dej (1947-1965). Înregimentarea culturii a constituit în această perioadă o prioritate pentru partid, dat fiind faptul că toate formele artei erau percepute de către comuniști drept un instrument eficient de a propaga ideile totalitariste, de a îndoctrina și de a manevra masele.

Totalitarism în viața culturală și intelectuală

Partidul comunist, concentrat pe deținerea controlului absolut, fie a cucerit prin seducție încrederea populației, prin propagandă și îndoctrinare, fie s-a impus prin teroare. Propaganda a ocupat un loc important în strategia de transformare a României, motiv pentru care mijloacele de comunicare au servit partidului, cu miza de a cuceri masele. Spre exemplu, în presa scrisă, ziarele și revistele au fost constrânse pentru a transmite întocmai ideile partidului, iar în caz contrar au fost lichidate – libertatea de exprimare nemaifiind posibilă în „obsedantul deceniu”. Acest proces al propagandei politice a fost caracterizat prin: „Spălarea creierelor», mancurtizarea, transformarea oamenilor în adevărați zombi politici și culturali, prin persistența până la epuizare a presiunii propagandistice, prin cultivarea limbii de lemn, prin cele mai draconice tehnici de diversiune și dezinformare, prin limitarea drastică a orizontului de cultură la valorile convenabile sau mistificate” (Mihăilescu, 2002: 21). Oficialitățile culturale au cenzurat, au interpretat, au trunchiat toate mesajele publice, le-au adaptat cerințelor ideologice, astfel încât, prin intermediul acestora, să controleze și din punct de vedere psihologic masele. Toate textele erau atent analizate de către comisii care urmăreau ca tot ceea ce se tipărește să corespundă viziunii comuniste și nu să i se opună, caz în care abaterile erau aspru pedepsite.

În ceea ce privește impactul psihologic asupra maselor, relevantă era și îndoctrinarea tinerilor din timpul studiilor, pentru formarea unui deziderat al societății române din acea perioadă – Omul Nou, elevii și studenții fiind educați în spirit comunist. În acest sens, partidul a acordat o atenție deosebită cadrelor didactice, eliminând din toate instituțiile de învățământ cadrele opozante ale regimului și a recrutat personal nou, instruit spre a împărtăși valorile comuniste cu noua generație. Programele de învățământ au fost actualizate, s-au preluat ideile marxist-leniniste, considerate esențiale în dezvoltarea tinerilor comuniști, s-au eliminat lecții considerate „dăunătoare” și s-au creat noi contexte de învățare pentru elevi și studenți, adaptate nevoilor și directivelor statului (așa cum a fost practica în agricultură sau în fabrici și uzine pentru unii tineri). Totodată, în procesul de îndoctrinare s-au luat măsuri privitoare la cărțile prezente în bibliotecile publice, librării sau chiar biblioteci private: „Bibliotecile și librăriile au fost epurate de titlurile necorespunzătoare din punct de vedere politic, activitățile ziariștilor, scriitorilor, artiștilor și muzicienilor au fost puse sub controlul Secției de Agitație și Propagandă (Agitprop) a Comitetului Central al Partidului. Nimic nu putea fi publicat, jucat sau interpretat fără aprobare” (Deletant, 2006: 92). Pe rafturile bibliotecilor s-a făcut, astfel, loc multor volume ale unor autori mai vechi, convinși sau constrânși să se alăture în munca de înregimentare a culturii ori ale unor autori noi, care au debutat cu texte închinare personalităților și realizărilor comunismului. Atunci când autorii știau să evidențieze în textele lor idei comuniste, să surprindă activiștii de partid asemenea unor eroi, unor salvatori sau eliberatori și să prezinte binefacerile regimului, reușeau să-și câștige popularitatea și, odată cu aceasta, numeroasele tiraje destinate bibliotecilor și librăriilor. Multe dintre cărțile apărute în perioada comunistă au contribuit la crearea unei imagini utopice a regimului totalitarist, având rolul de a contribui la îndoctrinarea maselor, la manipularea opiniei publice, la influențarea populației.

Prin propagandă și îndoctrinare statul și-a impus propria sa ideologie în rândul maselor, iar acolo unde exista o opoziție se ajungea la teroare: „Dacă propaganda este, într-adevăr, o parte din «războiul psihologic», teroarea este ceva mai mult. Teroarea continuă să fie folosită de regimurile totalitare chiar și când scopurile lor psihologice au fost atinse; adevărata ei oroare constă în faptul că domnește asupra unei populații total subjugate” (Arendt, 1994: 449). Teroarea era de cele mai multe ori îndreptată spre adversarii politici ai comuniștilor și spre

intelectuali, oameni de cultură care nu au îngenuncheat în fața partidului și au fost crunt pedepsiți pentru alegerea lor.

Subordonarea presei, ideologizarea învățământului, înlăturarea elitelor interbelice, cenzurarea culturii au reprezentat schimbări fundamentale ale regimului, care au avut la bază miza partidului de a controla gândirea membrilor societății. În cultură au fost transformări majore și dăunătoare dirijate de comunism pentru creația artistică:

[comunismul] s-a născut din indignare, din răzvrătire, o acțiune a sclavului înlănțuit, plin de resentimente acumulate și când acționează – lovește – nu poate construi ceva nou decât material – cultural, spiritual nici nu a ajuns să trăiască încă pentru că spiritul începe de la „creație” de la „act” liber [...] Comunismul prepară o cultură întemeiată pe ură. Ura de clasă e fundamentul ei. Dacă desființarea diferențelor dintre clase e o idee pozitivă a democrației, comunismul a preschimbat-o într-una negativă: desființarea oamenilor din anumite clase. (Tănase, 1977: 16)

Astfel, lupta de clasă a fost o temă recurentă în cultura română comunistă – transfigurată prin lupta dintre exploatați și exploataitori, dintre dominați și dominatori, reprezentați în creațiile literare de către muncitori sau simpli țărani în lupta contra „burghezielor avari”.

Realismul socialist

În secolul al XX-lea, literatura a avut un rol semnificativ în lupta comuniștilor pentru obținerea puterii absolute:

Cei mai optimiști sunt convingși că, alături de presă, literatura constituie a patra putere în stat. [...] Preconcepția de bază este că *totdeauna* literatura a făcut politică: în lumea greco-latină, Evul Mediu, Renaștere etc., pentru a nu mai vorbi de iluminism și de sec. 19. Dar în secolul 20, asistăm la generalizarea și revendicarea tezei *orice este politică* (în culturi, în literatură), în proporții nemaîntâlnite până acum. Politica devine acum un adevărat *a priori* al literaturii. (Marino, 1994: 182-183)

Literatura, în acest context, servește drept instrument politic în vederea instaurării și, mai apoi, validării și menținerii puterii regimului comunist. În textele literare tipărite în perioada guvernului Gheorghiu-Dej, specifice realismului socialist, sunt promovate obiectivele și rezultatele preconizate ale partidului, construite în concordanță cu nevoile și aspirațiile cititorului, influențând percepția publică asupra noii puteri, ilustrată în literatură sub chip eroic, salvator, eliberator pentru cei exploatați. Construite cu măiestrie, multe dintre textele literare din epocă au fost inspirate de nevoile, lipsurile sau frământările cele mai apăsătoare ale oamenilor de la începutul secolului al XX-lea, cu scopul de a impresiona cititorul, de a-i oferi un imbold să se identifice cu eroii, cu idealurile acestora, să empatizeze cu protagoniștii și să fie sensibilizați de suferințele acestora, care de cele mai multe ori se dovedesc a fi colective. Astfel, putem afirma că realismul socialist a contribuit la instaurarea regimului comunist, prin ideile promovate în literatura ideologizată, cu scopul clar de a sprijini propaganda și îndobâzirea națională: „realismul socialist precedă noua realitate socială, dar este în același timp un produs al ei; ajută la edificarea comunismului, dar e consecința directă a acestuia” (Goldiș, 2010: 13).

Promovate masiv în presa epocii și tipărite în numeroase exemplare, multe dintre textele literare române ale secolului al XX-lea au urmărit formarea noului stat, abordând teme precum:

lupta de clasă, lupta împotriva dușmanilor societății, lupta împotriva războiului, lupta pentru pace și eliberare, cultul personalității lui Stalin, formarea Omului Nou, construirea unei societăți socialiste ș.a. Însă aceste noi tematici aveau nevoie de validare și de modele în literatură:

Instituirea literaturii oficiale, cu temele sale predilecte, cu modelele ei care nu puteau părăsi canoanele fixate de propaganda oficială, cu toată inadecvare a temelor și formelor – la care am avut ocazia să mă refer – simțea nevoia de lucrări ale unor autori consacrați și convertiți la noua politică. Fără contribuția lor la validarea regimului politic, efortul secției de agitație și propagandă nu avea șanse de izbândă. (Țeghieu, 2000: 116)

Astfel, pentru romane precum *Mitrea Cocor* (Mihail Sadoveanu), *Desculț* (Zaharia Stancu), *Drum fără pulbere* (Petru Dumitriu), *Sfârșitul jalbelor* (Alexandru Jar), *Ofel și pâine* (Ion Călugăru), autorii sunt distinși cu Premiul de Stat, pentru modelul pe care l-au oferit în literatura comunistă. Romanele, construite în manieră maniheistă, ilustrează realitatea comuniștilor, situați într-o continuă luptă cu burghezii avari și lipsiți de empatie, dar și cu directorii sau politicienii corupți, care urmăresc constanta sabotare a planului de dezvoltare a statului în spirit comunist.

Nici critica literară nu a fost lipsită de influența activității politice comuniste, fiind subordonată directivelor PCR: „a desfășurat o adevărată «vânătoare de vrăjitoare», fiind mereu constrânsă de către organele de propagandă ale partidului să-și demonstreze «vigilența revoluționară» și atașamentul neabătut față de «cauza» regimului comunist” (Mihăilescu, 2002: 24). Critica nu avea doar rolul de a recunoaște valoarea textelor literare și de a fixa principiile de creație în literatura comunistă (au scris despre teoria realismului socialist critici precum Ov. S. Crohmălniceanu și Nicolae Moraru), ci deținea și responsabilitatea de a urmări fiecare abatere de la normele impuse de regim și de a le sesiza: „oricât de mult talent și oricâtă inteligență exegetică ar fi probat un critic, el nu putea să se sustragă tezelor prestabilite și, nicidecum, să-și privilegieze perspectiva proprie, unica formă a profesionalității sale autentice, ca și a probității lui morale, anume perspectiva exclusiv estetică” (25). Literatura și cultura, în perioada 1947-1965, au fost permanent monitorizate, controlate, dirijate de către oamenii partidului, pornind de la cenzurarea bibliotecilor publice sau private și a materialelor de studiu din instituțiile de învățământ, a creațiilor artistice, a opiniilor critice, a articolelor din reviste sau ziare culturale și până la activitatea cercurilor literare.

Literatura proletcultistă

Cea mai intensă perioadă a proletcultismului a fost cea cuprinsă între 1948 și 1965. Construită după modelul sovietic, literatura proletcultistă ilustrează nevoile și interesele proletarului, un reprezentant al maselor, al unei clase fundamentale în teoria marxistă (ce a stat la baza dezvoltării ideologiei comuniste). Literatura proletcultistă a deținut o funcție socială importantă, prin prisma faptului că, prin creații artistice, oamenii de rând au fost încurajați să lupte pentru schimbare, au fost motivați să se implice activ în transformarea societății, avându-se în vedere teoretic, de data aceasta, și idealurile proletarilor. Prin acest tip de literatură, practic, partidul controla gândurile oamenilor simpli, căutând să le ofere scrieri inspirate din realitatea lor, dar care se încheiau întotdeauna cu un final fericit, în care lupta cu burghezia crudă și avară a fost sau urma să fie câștigată de personajele în care ei se regăseau.

În literatura proletcultistă observăm deformarea realității, exagerarea până la absurd a situațiilor care se întâmplau în defavoarea oamenilor simpli (pentru sabotarea proiectului comunist) și a personajelor considerate negative, reprezentând dușmanul de clasă. Pentru literatură: „A fost cea mai dramatică epocă «neagră», când Uniunea Scriitorilor nu era decât o prelungire, un «instrument de lucru» al secției de propagandă a Partidului, un loc de «reeducare», de «curățire ideologică», de «formare a omului nou» a cărui primă calitate trebuia să fie «atașamentul neabătut față de marea citadelă a socialismului, URSS»” (Breban, 2000: 104). Sub controlul absolut al comuniștilor și al *dictaturii proletcultiste*, autorii dornici sau nevoiți să publice au scris despre temele predilecte ale epocii, servind, astfel, drept instrument secției de propagandă. De altfel, nici publicului cititor nu i se permitea accesul la alte titluri în afara celor permise de partid, orice abatere fiind pedepsită de către poliția politică. În romanele proletcultiste realitatea nedreaptă este transformată prin revoltă, prin protest, prin deplină încredere în partid și în ideile regimului. Amintim câteva titluri de astfel de romane: *Marea pregătire*, de Alexandru Jar, *Oțel și pâine* de Ion Călugăru sau *Zorii robilor* de Valeriu Emil Gălan. Astfel, prin aceste creații literare, li se livrează cititorilor o lumea ideală în formare, în care toți oamenii sunt egali și luptă pentru aceleași obiective (în care binele comun este prioritar, în care colectivitatea tronează în fața individualității), în care bunăstarea nu va mai reprezenta un deziderat, ci o certitudine.

Lupta de clasă constituie tema unor numeroase romane proletcultiste, în care eliminarea burghezilor, chiaburilor, sabotorilor este prezentată ca o misiune fundamentală pentru societatea aflată în proces de dezvoltare. Lupta împotriva burgheziei interbelice românești este transpusă în literatură în scrieri precum *Cronică de familie* de Petru Dumitriu, iar lupta împotriva „chiaburilor” o întâlnim în romanele *Desculț și Dulăii*, ambele scrise de Zaharia Stancu sau în relatările din volumul *Temelia* de Eusebiu Camilar.

Literatura proletcultistă împarte personajele literare în două tabere: pozitive și negative, în funcție de principiile lor de funcționare, delimitându-le foarte clar particularitățile. Personajele pozitive sunt reprezentate de activiștii de partid (de multe ori având statut de erou, care se sacrifică pe sine pentru a lupta în slujba partidului), de oamenii simpli sau de muncitorii din uzine și fabrici. În opoziție cu eroii, naratorii portretizează burghezii, chiaburii sau trădătorii/sabotorii, ilustrați drept dușmani, avari și lipsiți de umanitate. Personajele pozitive, însă, au servit drept modele de comportament, de eroism, pentru cititorii aflați și ei în luptă cu dușmanii de clasă:

Una din obsesiile oficial acreditate ale perioadei proletcultismului a fost aceea a „dușmanului de clasă strecurat în rândurile noastre”, a „influențelor ideologiei burgheze”. În consecință, acei dictatori bravi au dos o „luptă necruțătoare” și permanentă împotriva unor dușmani inexistenți. Inexistenți nu pentru că toți oamenii ar fi gândit la fel ca dogmaticii de vocație, ci pentru, pur și simplu, nu puteau practic și nu aveau curajul să se manifeste. Ei nu aveau de ales decât între convertire și tăcere. (Nițescu, 1995: 129)

Sintetizând, lumea literară a fost supusă, în perioada 1947-1965, unui întreg șir de transformări: au fost arse biblioteci întregi, scriitorii s-au confruntat cu numeroase interdicții, au fost promovați autori oportuniști, s-au acordat premii pentru creații lipsite de valoare estetică, s-au înființat cenacluri literare controlate de partid, au fost reduși la tăcere importanți intelectuali români, iar unele cărți au servit drept instrument de propagandă, controlate fiind de

o instituție specifică unui regim totalitar, cea a cenzurii. Aceste demersuri aveau miza de a contribui la crearea unei noi civilizații și a unui Om Nou, format de valori, principii, elite și scrieri comuniste. Chiar dacă unii autori de stânga au publicat după această perioadă proletcultistă și opere de valoare, demonstrându-și talentul literar, „în epoca sinistrală a instituirii dictaturii ei fac parte dintr-un grup de presiune, cel prin care comuniștii români și-au realizat vremelnice planul de supunere a națiunii noastre celui dintâi genocid cultural pe care l-a cunoscut aceasta în epoca modernă sub soarele «realismului socialist»” (Istrate, 2003: 16).

BIBLIOGRAFIE:

ARENDT, Hannah (1994). *Originile totalitarismului*. Traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu. București: Editura Humanitas.

BREBAN Nicolae (2000). *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*. Ediția a II-a, cu o prefață de Ovidiu Pecican. București: Editura ALLFA.

CÂRNECI, Magda (2013). *Artele plastice în România. 1945-1989*. Ediția a II-a, ediție revăzută, adăugită și ilustrată. Iași: Polirom.

DELETANT, Dennis (2006). *România sub regimul comunist*. Ediția a II-a revăzută. Editor Romulus Rusan. În românește de Delia Răzdolescu. București: Fundația Academia Civică.

GOLDIȘ, Alex (2010). Imposibilul teoriei realist socialiste. *Revista 22*, XXI, 25, 2-8.

IONESCU, Ghiță (1994). *Comunismul în România*. București: Editura Litera.

ISTRATE, Ion (2003). *Panorama romanului proletcultist (1945–1964)*, Cluj Napoca: Editura Dacia.

MARINO, Adrian (1994). *Biografia ideii de literatură. Secolul 20*, vol. 3, partea I. Cluj Napoca: Editura Dacia.

MIHĂILESCU, Florin (2002). *De la proletcultism la postmodernism (O perspectivă critică a ideologiei literare postbelice)*. Constanța: Editura Pontica.

NIȚESCU, Marin (1995). *Sub zodia proletcultismului. O carte cu domiciliu forțat (1979-1995). Dialectica puterii. Esu politologic*. Ediție îngrijită de M. Ciurdu. București: Editura Humanitas.

TĂNASE, Stelian (1997). *Anatomia mistificării. 1944-1989*. București: Editura Humanitas.

ȚEGHIU, Liviu (2000). *Fenomenul proletcultist în literatura română*. Timișoara: Editura Miron.

Borges : le livre et son écriture comme un jeu

Borges : the Book and Its Writing as a Game

LAURENT BALAGUÉ

Docteur en philosophie, Université Paris-Est

Chercheur indépendant

laurentbal@live.fr

Mots-clés

jeu ; fiction ; méta-physique ; infini ; interprétation.

Keywords

game; fiction; metaphysics; infinite; interpretation.

Jorge Luis Borges a toujours fait du livre et de son écriture un des champs privilégiés de sa réflexion. L'objet de cet article est de mettre en évidence comment ce travail s'élabore autour de textes de nature variée : à la fois les nouvelles comme celle de *Fictions*, avec *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, ou bien *Le livre de sable*, et, sous la forme des essais, avec les textes de l'ouvrage *conférence* sur le livre, les contes des *Mille et Une Nuits* ou bien le texte sur Swedenborg. Il s'agit ici de montrer comment Borges organise le livre et son écriture comme un « jeu », c'est-à-dire comme un va-et-vient permanent entre l'auteur du texte, le texte lui-même et son lecteur. Ce jeu conduit finalement à un certain brouillage des catégories parce qu'à mesure que la malice borgésienne se déploie, il devient de plus en plus difficile de cerner qui fait le texte en dernier ressort.

Books and their writing has always been one of the privileged fields of Jorge-Luis Borges's reflection. The purpose of this article is to highlight how this work is elaborated around texts of varied nature: both the short stories, such as *Pierre Ménard, Author of The Quixote*, or *The Book of Sand*, and the essays of the conference text on the book, the tales of the *Thousand and One Nights* or the text on Swedenborg. We intend to show how Borges organizes the book and its writing as a "game", that is, as a constant back and forth between the author of the text, the text itself and its reader. This game ultimately leads to a certain blurring of categories because, as the Borgesian malice unfolds, it becomes increasingly difficult to pinpoint who, in the end, is the maker of the text.

Lire Borges a toujours consisté à accepter un curieux pacte de lecture : celui d'admettre que la littérature soit finalement visible dans son énonciation même et qu'elle reste visible avec ses énoncés. Curieux jeu qui consisterait en architecture à présenter une œuvre sans en retirer les échafaudages.

Pour étrange qu'il paraisse, ce pacte, qu'on peut présenter comme un jeu, possède à la fois une dimension déontologique et politique. Déontologique parce qu'il refuse de tromper le lecteur et appelle ce dernier à la vigilance. Politique parce qu'il montre que toute énonciation, y compris celle qui semble la plus neutre et la moins littéraire, est inséparable du jeu qui la porte à l'énoncé et la met en scène.

Vigilance donc au cœur de laquelle on trouve une question qui se répète sans cesse chez Borges : celle du livre et de son écriture. Livre auquel il aura consacré un certain nombre d'essais théoriques et des conférences, mais livre également présent au sein de son entreprise littéraire : *Le livre de sable* ou encore et premièrement dans *Fictions : Pierre Ménard, auteur du Quichotte*.

Borges fut, semble-t-il, cet auteur qui ne sépara jamais le livre du texte du monde. Cela suscite naturellement toute sorte d'interrogations. En premier lieu, il faut savoir comment le livre s'intègre, prend place à l'intérieur même du texte littéraire : comme une sorte de poupée gigogne, où les contenus et les contenants sont les mêmes en ne faisant jamais que changer de dimension. En second lieu, il faut savoir comment le livre s'intègre dans le monde et, pourrait-on dire, dans le texte du monde.

La question du livre et de l'écriture du livre à l'intérieur de la littérature pose finalement la question du même et de l'autre, de l'identité et de la différence au sein du texte même. De là l'ambiguïté du jeu. Car Borges joue avec le lecteur quand, dans *Pierre Ménard*, il impose au lecteur de s'interroger sur l'écriture même du *Quichotte*, l'ouvrage de référence de la littérature espagnole, tout en expliquant que celui-ci n'est pas un livre nécessaire (discours difficile à entendre pour toute personne s'interrogeant sur la littérature espagnole) en mettant en avant la distanciation temporelle, mais également l'appartenance même de l'écrit à son auteur. La courte nouvelle de Borges possède une valeur réflexive, mais également une valeur herméneutique qui pose un dépassement de la réflexion par une compréhension d'un autre ordre. Notre propos consistera à essayer de voir comment l'interrogation sur le livre, telle qu'elle se développe chez Borges à partir du texte de fiction *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, mène à une compréhension du livre qui le place dans une sorte de jeu oscillant entre la référence pure qu'il se fait à lui-même et, d'autre part, la tendance à se rapporter à un monde qui lui est à la fois préalable et qu'il institue également.

Nous montrerons, en premier lieu, comment Borges établit que le jeu littéraire consiste à dégager la genèse de tout livre et comment l'interrogation sur cette genèse dépasse le cadre simplement réflexif pour entrer dans un autre type de compréhension. Ceci nous amènera, en un second lieu, à établir comment Borges propose une sorte de métaphysique générale du livre en établissant la relation particulière et ludique du livre de son écriture avec le monde.

I. *Pierre Ménard* : le livre entre réflexion et compréhension

Il faut bien comprendre que, lorsqu'il publie en 1941 le recueil de textes où se trouve la nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, Borges a pleinement conscience de proposer une œuvre littéraire. Le titre du recueil était *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. Il deviendra *Fictions* par la suite, en s'enrichissant de quelques nouvelles. « Fiction » - cela signifie, avant tout, quelque chose qui n'est pas réel. Mais cela signifie, tout de même, quelque chose qui est issu de la réalité et qui en est comme la déformation. Déformation qui doit être cohérente : imaginaire qui ne va pas n'importe où, sans quoi il demeurerait incompréhensible. « Fictions » signifie en réalité littérature. Et littérature, cela signifie surtout que la vérité qui est ici montrée l'est de façon indirecte.

La « nouvelle » pose les questions : qu'est-ce qu'un livre, que signifie l'écrire et quel est le rapport entre l'auteur et le texte ? Cette nouvelle se donne comme une sorte de provocation. Elle est provocation dans la mesure où elle s'attaque à l'un des ouvrages majeurs de la littérature mondiale et à l'ouvrage le plus connu de la littérature espagnole. Cervantès semble être le plus classique des auteurs espagnols. Il est, à l'image de Goethe en Allemagne ou de

Shakespeare en Angleterre, une sorte d'étalon qui permet de fixer la valeur littéraire d'un texte. Cette dimension normative est battue en brèche par Borges. Il faut signaler, à sa décharge, que la réception du livre fut diverse, selon les époques. Nietzsche faisait ainsi remarquer dans la *Généalogie de la morale* :

Qu'on se rappelle par exemple Don Quichotte à la cour de la duchesse : nous lisons aujourd'hui tout l'ouvrage avec un goût amer sur la langue, presque une torture, et nous serions en cela très incompréhensibles et étranges pour son auteur ainsi que pour ses contemporains qui le lisaient en toute bonne conscience, comme le plus gai des livres, presque à en mourir de rire. (Nietzsche, 1996 : 77)

On voit ici que Nietzsche relie le texte à son auteur et constate une différence d'interprétation entre les époques. Le livre est lu différemment selon la tonalité affective de l'époque. Le propos de Nietzsche dans son texte n'est pas d'interroger le *Quichotte* en tant que tel. Ce dernier est cité comme un exemple. On peut simplement constater qu'il situe le livre dans un contexte de réception et non de production. Borges, quant à lui, fait de l'écriture du livre un problème.

On sait que Borges avait une forte tendance à la spéculation intellectuelle. Il la menait néanmoins non pas de manière purement argumentative, à la façon des philosophes qui se réclament de la raison, mais au travers des détours de la fiction. Le propos va consister à se tenir dans une forme d'absurdité. Cette absurdité n'est pas revendiquée pour elle-même. Le propos ne consiste pas à dire que tout est absurde et que rien n'a de raison. Il prétend dire, au contraire, que l'absurdité possède une valeur heuristique. Elle a pour fonction de faire découvrir une réalité qui, comme nous le verrons, est une réalité spéculative. Mais il nous faut d'abord noter le caractère revendiqué de l'absurdité de ce qui est décrit.

Borges commence sa nouvelle avec un récit émaillé de petits faits vrais qui ont sans doute pour tâche de rendre le propos vraisemblable. Il s'agit, en premier lieu, de dresser une énumération exhaustive dans l'œuvre « visible » de Pierre Ménard. On trouve dans cette recension des ouvrages allant du traité d'échecs à la poésie, en passant par l'histoire de la philosophie ou que savons-nous encore. Le moins que l'on puisse dire est que cette œuvre est pour le moins éclectique.

On pourrait dire que Borges souhaite produire une sorte de vraisemblance invraisemblable. La vraisemblance est donnée par le recours à l'énumération, énumération dont nous savons depuis les *Règles pour la direction de l'esprit* de Descartes qu'elle est une marque certaine de la méthode rationnelle. Mais cette énumération d'ouvrages disparates d'un auteur qui s'intéresse à Descartes, Paul Valéry, Quevedo, Ruy Lopez et quelques autres problèmes de spéculation intellectuelle semble plutôt inciter le lecteur au rire plus qu'au sérieux. De la même manière, les revendications qui sont affichées au début de la nouvelle pour lui donner de la crédibilité possèdent un caractère si naturellement désuet qu'on ne saurait les accepter sans que l'âme sourît de tant d'extravagances. On peut citer ce passage :

Je sais qu'il est très facile de récuser ma pauvre autorité. J'espère pourtant qu'on ne m'interdira pas de citer deux hauts témoignages. La baronne de Bacourt (au cours des vendredis inoubliables de qui j'eus l'honneur de connaître le regretté poète) a bien voulu approuver les lignes qui suivent. La comtesse de Bagnoregio, un des esprits les plus fins de la principauté de Monaco (et maintenant de Pittsburg [*sic*] en

Pennsylvanie, depuis son récent mariage avec le philanthrope international Simon Kautzsch) si calomnié hélas par les victimes de ses manœuvres désintéressées, a sacrifié « à la véracité et à la mort » (ce sont ses propres termes) la réserve princière qui la caractérise, et, dans une lettre ouverte publiée par la revue *Lance*, m'accorde également son approbation. (Borges, 1993 : 467)

Le côté parfaitement burlesque de tous les détails incite au rire. Il y a une surenchère de détails qui prétendent amener à la vraisemblance, mais qui produisent en réalité l'effet inverse. Borges joue ici avec ses lecteurs par son ironie. Il sait que tout son propos tend vers une forme d'absurdité. Mais cette absurdité et cette perte de vraisemblance du propos montent de manière graduelle. Le passage que nous venons de citer du début de la nouvelle n'est que la première étape d'une mise en absurdité méthodique du propos. Il faut cependant pouvoir aller plus loin.

Car le propos de Borges ne consiste pas à proposer l'œuvre « visible » de Pierre Ménard. Il consiste plutôt à en montrer l'œuvre qualifiée d'« invisible ». Car, si les premières tentatives pour établir la vraisemblance du propos sont absurdes, l'absurdité ne cesse de s'amplifier par la suite. Borges fait tenir à son narrateur ce discours qui est à la fois un aveu et une revendication :

Voilà [...] l'œuvre *visible* de Ménard, dans l'ordre chronologique. Je passe maintenant à l'autre : la souterraine, l'interminablement héroïque, la sans pareille. Également hélas, – pauvres possibilités humaines – l'inachevée. Cette œuvre, peut-être la plus significative de notre temps, se compose des chapitres IX et XXXVIII de la première partie de *Don Quichotte* et d'un fragment du chapitre XXII. Je sais qu'une telle affirmation a tout l'air d'une absurdité : justifier cette absurdité est le but principal de cette note. (Borges, 1993 : 469)

Aveu parce que dire qu'une chose est absurde, c'est d'une certaine manière dire qu'elle n'aurait pas dû être dite. Revendication : parce que l'absurde, c'est finalement ce qui va donner quelque chose à penser au sujet du livre *Don Quichotte* et de tout livre en général.

Le problème est peut-être un problème métaphysique. On distingue d'ordinaire la métaphysique générale, discours sur l'être en tant qu'être et la métaphysique spéciale : discours sur trois objets spécifiques : l'âme, le monde et Dieu. La question du livre dans la nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* touche en premier lieu à la question du monde. Elle touche à la question du monde parce que la première méthode proposée par Ménard pour mener son entreprise bizarre (écrire un texte qui existe déjà) consiste à changer d'époque et, par conséquent, de monde. L'idée générale semble être que tout livre est le fruit de son époque et que, vivant dans le monde où a vécu Cervantès, on peut facilement aboutir à produire le même texte.

L'écriture de Borges ne cesse de jouer avec ce thème. Par jeu, on peut entendre l'idée d'un va-et-vient constant entre la « réalité », entendons par là le monde vraisemblable auquel on s'attend, et cette sortie constante du réel auquel s'adonne l'auteur. Le mouvement en question est ce qui constitue le jeu. Le jeu se donne ainsi comme un mouvement de compréhension, comme le montre Hans-Georg Gadamer dans son ouvrage *Vérité et méthode*. Essayant de cerner la nature du jeu, il parle des multiples utilisations du mot « jeu » dans la langue, comme par exemple quand on parle d'un jeu de couleur et il en vient à dire :

Tous ces usages impliquent l'idée d'un va-et-vient d'un mouvement qui n'est attaché à aucun but où il trouverait son terme. On retrouve ainsi la signification du mot jeu au sens de danse qui survit encore dans de nombreuses tournures (par exemple dans le mot allemand Spielmann, ménestrel). Le mouvement qui est *jeu* n'a aucun but auquel il se terminerait, mais il se renouvelle dans une continuelle répétition. Le mouvement de va-et-vient est si manifestement central pour la définition essentielle du jeu, qu'il est indifférent de savoir quelle personne ou quelle chose l'exécute. (1996 : 121)

Ce passage de Gadamer appartient à *Vérité et méthode*, un grand livre de la pensée herméneutique. L'herméneutique est ce type de pensée qui pose la question suivante : que comprendre au centre de toute démarche philosophique ? La question du livre est, de ce fait, une question herméneutique car le livre est quelque chose qui est donné comme quelque chose à comprendre. On dira que Gadamer et Borges, qui étaient pourtant contemporains, n'ont pas eu de réelle influence l'un sur l'autre. Cependant on fera remarquer qu'ils posent la même question. Et, pour l'un comme pour l'autre, le concept de jeu est un concept central au sein de l'esthétique. Le jeu n'est pas une aide à la compréhension. Le jeu est compréhension.

Borges ne cesse de jouer : dans un mouvement constant de va-et-vient, il cherche à répéter le même. Il affirme que la littérature elle-même doit être prise comme un jeu. Cependant, ce jeu doit être cerné comme possédant des règles acceptables. On trouve dans le texte de Borges plusieurs jeux à l'œuvre en même temps. Il y a d'abord le jeu de Borges avec son lecteur. Ce jeu est fait de provocations liées au caractère complètement invraisemblable de l'histoire racontée. Borges ne cesse de répéter : ce que je dis est certes invraisemblable, mais il revient toujours en disant : il y a tout de même des raisons d'y croire. Il s'agit là du premier jeu. Le second jeu, intimement lié au premier, est celui du personnage de l'histoire. Pierre Ménard, cet être fantasque qui a décidé de réécrire mot pour mot le *Quichotte*, pose les règles de son jeu. Mais qui est Pierre Ménard ? S'agit-il de Borges lui-même ? On ne le sait pas et il y a une suspension de réponse quand on pose la question. Ce qu'on sait, c'est que Pierre Ménard est en relation avec le narrateur de l'histoire dont on ne sait pas grand-chose non plus. Ce narrateur est-il Borges, est-il un être fictif ? On ne peut en décider. Et cela n'a pas nécessairement beaucoup d'importance. Comme le dit Gadamer (*cf. op. cit.*, pp. 120-121), l'important dans le jeu n'est pas de savoir qui joue, mais quel jeu est joué.

Borges s'attelle à cette question. Si le jeu consiste à réécrire à l'identique ce livre qu'on appelle familièrement le *Quichotte* et dont le titre complet est *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, il faut déterminer les modalités de la mise en place de ce jeu. Ne serait-ce que pour rendre le jeu plus intéressant. Borges indique la genèse du jeu :

La méthode initiale qu'il imagina était relativement simple. Bien connaître l'espagnol, retrouver sa foi catholique, guerroyer contre les Maures et contre le Turc, oublier l'histoire de l'Europe entre les années 1602 et 1918, être Miguel de Cervantes. Pierre Ménard étudia ce procédé (je sais qu'il réussit à manier assez fidèlement l'espagnol du XVII^e siècle) mais il l'écarta le trouvant trop facile. Plutôt impossible, dira le lecteur. D'accord, mais l'entreprise était a priori impossible, et de tous les moyens impossibles pour la mener à bonne fin, celui-ci était le moins intéressant. Être au XX^e siècle un romancier populaire du XVII^e siècle lui sembla une diminution. Être, en quelque sorte, Cervantes et arriver au *Quichotte* lui sembla moins ardu – par

conséquent moins intéressant – que continuer à être Pierre Ménard et arriver au Quichotte au travers des expériences de Pierre Ménard. (Borges, 1993 : 470-471)

Ce passage montre bien tous les jeux qui s'établissent : jeu entre le lecteur et Borges puisque Borges inaugure une forme fictive de dialogue et jeu que Ménard refuse et qu'il accepte. Ces jeux sont ceux de l'identité et de la différence. Nous avons vu avec Nietzsche comment un livre pouvait être reçu différemment selon les époques. Borges va plus loin que cela. Il montre comment le même livre peut être produit à l'identique à des époques et dans un contexte culturel complètement différents. Car c'est finalement l'enjeu de ce jeu : montrer que le livre compris comme un jeu peut être rejoué de façon très différente. La question de la compréhension devient prégnante.

Borges considère, en effet, que la compréhension ne se fait pas simplement à partir du texte compris comme structure, mais qu'elle se fait également à partir du monde auquel le texte renvoie à partir de son auteur. Borges recoupe ici les interrogations de Paul Ricœur. Avec la question du livre se tient ouverte la question de la textualité et avec la question de la textualité est ouverte la question de la compréhension. Paul Ricœur avait établi cela dans son ouvrage *Du texte à l'action*. Il montrait une ambiguïté face au texte et demandait si le texte pouvait se limiter à une simple structure ou bien si la compréhension n'allait pas au-delà et ne se référait pas à un monde qui serait aussi celui du recoupement par le lecteur.

Paul Ricœur, dans son étude *Qu'est-ce qu'un texte ?*, met en évidence le fait que la question de la compréhension se joue dans la différence et la complémentarité des actes d'expliquer et d'interpréter. Expliquer, c'est mettre en évidence une structure qui est faite d'un jeu de différence où chaque entité se définit dans sa « différence à l'égard de toutes les autres » (1986 : 164). Mais ce jeu de la différence structurale est encore insuffisant pour garantir le sens de la lecture parce qu'il ne permet pas de penser la manière dont le lecteur s'approprie le texte. Il s'agit du concept d'appropriation, que Ricœur reprend à la tradition herméneutique allemande et en particulier à Schleiermacher, Dilthey ou Bultmann. Le problème est celui de savoir comment le texte est en quelque sorte recréé par l'acte de la lecture. Interpréter un texte, c'est le reprendre et lui conférer un sens par l'acte même de lire. Interpréter un texte, c'est effectuer un acte de création. Ricœur souligne l'importance de la lecture comme création du sens :

En caractérisant l'interprétation comme appropriation, on veut souligner le caractère « actuel » de l'interprétation : la lecture est comme l'exécution d'une partition musicale ; elle marque l'effectuation, la venue à l'acte, des possibilités sémantiques du texte. Ce dernier trait est le plus important car il est la condition des deux autres : victoire sur la distance culturelle, fusion de l'interprétation du texte à l'interprétation de soi-même. En effet, ce caractère d'effectuation, propre à l'interprétation, révèle un aspect décisif de la lecture, à savoir qu'elle achève le discours du texte dans une dimension semblable à celle de la parole. (171)

On dira qu'il ne s'agit pas là du même problème : Ricœur voit dans la lecture l'effectuation de la compréhension du texte comme interprétation. Borges semble poser un problème différent : celle de l'écriture du livre à des époques différentes. Pourtant il nous semble que les deux problèmes sont très proches et qu'ils ont tendance à fusionner. Premièrement, parce que l'écriture d'un livre est inséparable de ses lectures. Deuxièmement, parce que la lecture du livre n'est peut-être pas indépendante de son écriture. On peut sans doute dire avec Ricœur que la

lecture du texte est un acte interprétatif, mais on ne saurait gommer que l'écriture du livre en est également un. Borges avait pleinement conscience de cet entrelacement de la lecture et de l'écriture. Les dernières lignes de la nouvelle montrent que l'horizon de l'écriture du livre, c'est une lecture qui dépendra toujours de la compréhension qu'on aura de l'auteur supposé du livre :

Ménard (peut-être sans le vouloir) a enrichi l'art figé et rudimentaire de la lecture par une technique nouvelle : la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées. Cette technique aux applications infinies nous invite à parcourir *l'Odyssée* comme si elle était postérieure à *l'Enéide* et le livre *Le jardin du centaure* de Madame Henri Bachelier comme s'il était de Madame Henri Bachelier. Cette technique peuple d'aventure les livres les plus paisibles. Attribuer *l'Imitation de Jésus-Christ* à Louis-Ferdinand Céline ou à James Joyce, n'est-ce pas renouveler suffisamment les minces conseils spirituels de cet ouvrage ? (475)

Question amusante où l'auteur finit sa nouvelle dans un jeu avec le lecteur. Qu'est-ce qu'interpréter et comprendre un texte sinon le ramener au jeu que l'auteur du texte entretenait avec le monde où il vivait ? Réappropriation permanente qui implique son envers : celui de la séparation. Si on sépare le livre de son auteur et qu'on lui en attribue un autre, on aura la même structure, mais plus la même interprétation.

II. Le livre et la métaphysique : le nouveau jeu

La nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* n'est certainement pas la seule interrogation de Borges sur le livre, même si elle en est peut-être la plus emblématique. Elle en est la plus emblématique parce qu'elle joue avec le livre qui est fondateur de la littérature de langue espagnole et qu'elle désacralise en même temps qu'elle réenchante le texte. Cependant, elle ne constitue que l'un des maillons sur les approches que Borges donne des livres.

En réalité, on pourrait presque parler d'une métaphysique du livre chez Borges si on entendait par métaphysique à la fois les questions de l'âme, du monde et de Dieu, mais également la question de « l'être en tant qu'être ». Borges pose la question de la signification de l'être, de la place de l'homme dans le monde à partir de la question du livre. On le voit au travers de quelques-unes de ces nouvelles. Outre *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, on peut citer *La bibliothèque de Babel*, *Le livre de sable* ou les conférences qu'il donna sur *le livre* ou encore sur *Les Contes des Mille et Une Nuits*.

Une chose est certaine pour Borges, « le livre » et en particulier les grands livres, ceux qui valent la peine d'être relus, c'est quelque chose qui porte le sens et qui permet de rendre la vie plus vivante, c'est quelque chose qui porte une signification et constitue peut-être même l'origine de toute signification. L'idée sous-jacente, audacieuse, sans doute abusive de Borges, c'est que le livre est la condition même de la signification du monde. Borges porte à l'extrême cette hypothèse : c'est parce qu'il y a des livres qu'on peut considérer que le monde a du sens.

Cette hypothèse pousse à la question de savoir où le sens commence et, par conséquent, où le livre commence aussi. Cette question du commencement, question métaphysique qu'on retrouve chez Emmanuel Kant, qui définissait la liberté comme commencement absolu et qui faisait de la question du commencement la première antinomie de la raison pure, touche complètement la question du livre chez Borges. Où commence le livre ? Une réponse tentante serait de dire : le livre commence à partir du moment où un écrivain décide de prendre sa

plume. Pourtant, les choses ne sont pas si claires. En effet, la langue dont procèdent les livres précède les hommes et, si on admet que cette langue a été modelée par les livres, on ne comprend jamais le texte originaire et le livre originaire. Borges signale ce fait par le recours à la notion de texte sacré. Celle-ci possède une certaine importance puisqu'elle invite à penser un livre antérieur au monde même. Borges considère que la tradition musulmane fait état de cette idée :

Les musulmans pensent que le Coran est antérieur à la création, antérieur à la langue arabe ; c'est non pas une œuvre de Dieu, mais un de ses attributs, comme sa miséricorde ou sa justice. On y parle, d'une assez étrange façon, de la mère du livre. La mère du livre est un exemplaire du Coran écrit dans le ciel. En somme, l'archétype platonicien du Coran et – dit le Coran – ce livre est écrit dans le ciel qui est un attribut de Dieu et antérieur à la création. (1985 : 151)

On voit ici se dessiner l'idée d'un livre sans auteur autre que Dieu qui, à proprement parler, n'est pas un auteur, mais un être qui déploie sa propre essence. Cette idée est également présente dans la tradition chrétienne bien que sous une autre forme. Il signale ainsi :

Nous avons d'autres exemples qui nous sont plus proches : la Bible ou, plus concrètement, la Torah ou le Pentateuque. On considère que ces livres ont été dictés par l'Esprit saint. Voilà un fait curieux : on attribue des livres de différents auteurs et de différentes époques à un seul esprit ; Mais dans la Bible même ne dit-on pas que l'Esprit souffle là où il veut ? Les Hébreux eurent l'idée d'assembler diverses œuvres littéraires de diverses époques et d'en faire un seul livre sous le titre Torah (Bible en grec). Tous ces livres sont attribués à un seul auteur : l'Esprit.

On demanda un jour à Bernard Shaw s'il croyait que l'Esprit saint avait écrit la Bible. Il répondit : *Tout livre qui vaut la peine d'être relu a été écrit par l'Esprit*. Un livre, autrement dit, doit aller au-delà des intentions de son auteur. L'intention de l'auteur est une pauvre chose humaine, faillible, mais dans le livre il doit y avoir plus. Le *Quichotte* par exemple est plus qu'une satire des romans de chevalerie. C'est un texte absolu dans lequel rien, absolument rien n'est dû au hasard. (1985 : 51)

Ces passages peuvent paraître étranges dans la mesure où l'on passe allégrement des textes sacrés juifs ou chrétiens à des textes purement profanes. Il est remarquable que le livre profane choisi soit le *Quichotte*. Le *Quichotte*, c'est à la fois l'œuvre de référence de la littérature espagnole, livre qui est bien connu, mais aussi l'objet de l'intrigue *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, ouvrage qui est également connu, mais infiniment moins que l'œuvre de Cervantès elle-même.

Il peut sembler difficile de mettre le *Quichotte* sur le même plan que la Bible. La Bible est un texte sacré et fait l'objet d'une vénération de la part des croyants. Borges ferait remarquer que lui-même a probablement développé une vénération pour le *Quichotte* et pour toute œuvre littéraire de « grande » littérature, entendons par là de littérature digne d'être relue.

On pourrait penser qu'il y a une contradiction à dire dans une nouvelle que l'objet de la nouvelle est l'auteur d'un livre et dans un autre texte théorique que : « peu importe qui est l'auteur. Si un texte est valable son seul auteur définissable est l'Esprit saint ». Pourtant la contradiction n'est qu'apparente. La seule chose qui importe à Borges est de montrer que l'œuvre s'accomplit dans la lecture et que ce sont cette lecture et cet acte de lecture qui

permettent de nouvelles créations. Borges n'aurait, après tout, jamais rien écrit s'il n'avait préalablement lu le *Quichotte*, *La divine comédie*, *Les Contes des Mille et Une Nuits* et combien d'autres œuvres encore.

Borges a parfaitement conscience qu'écrire, c'est être pris dans le jeu de la culture où de telles œuvres existent préalablement. On pourra naturellement se demander si attribuer toute œuvre valable à un seul auteur qui serait l'Esprit, ce n'est pas tout niveler et ramener tout du pareil au même. Après tout, ce genre de position paraîtra étrange à un non-croyant qui ne prend pas au sérieux la notion d'Esprit et à un croyant qui lui, au contraire, la prend au sérieux.

Borges n'est pas simplement un esthète ou un dandy littéraire, même s'il est cela aussi. C'est, avant tout, un écrivain et un penseur qui a voulu établir une sorte de métaphysique du livre, métaphysique qui est aussi celle d'une culture. La notion d'esprit est une notion assez énigmatique. Les chrétiens parlent du Saint-Esprit. Mais on dira que cela relève des mystères religieux. Pourtant, cette notion d'esprit a également été employée dans des domaines bien plus profanes et courants. Montesquieu parlait d'un « esprit des lois », par exemple. Hegel écrivit une « phénoménologie de l'Esprit ». Ce texte contient, évidemment, une forte influence religieuse et même chrétienne. Cependant un tel savoir, celui de l'Esprit, relève non pas de la religion qui est l'avant-dernière marche du savoir, mais plutôt de la philosophie qui relève du concept. De la même façon, la notion d'esprit est utilisée par le sociologue Max Weber qui nous parle, par exemple, d'un « esprit du capitalisme ». La notion d'esprit est ici employée de façon « scientifique ». Ceci peut paraître étrange parce que la notion d'esprit peut être vue comme vaporeuse, fantomatique et énigmatique et rien de tout cela n'est associé à la science. Comme nous l'avons vu, Borges associe les livres à la notion d'Esprit et considère que l'Esprit est, en fin de compte, l'auteur véritable des livres. Cela n'est pas nécessairement en contradiction avec la nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, dans la mesure où l'on peut considérer que l'esprit est multiple et changeant, même si son cours reste le même. Nouvelle configuration héraclitéenne : on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve et pourtant il s'agit toujours du même fleuve. De la même façon, nous avons le même texte avec le *Quichotte* de Cervantès et de Ménard, mais ce ne sont pas les mêmes textes.

Pour parler des livres, Borges n'utilise cependant pas l'image du fleuve d'Héraclite. Il parlera plutôt du sable. Le sable est un élément toujours en passe de se décomposer. Il existe en tant que masse, mais il existe également en tant que matière qu'on donne à jouer aux enfants. Borges reprend cette idée dans la nouvelle *Le livre de sable*. La nouvelle se résume simplement : un marchand de bibles norvégien se rend chez un autre homme, probablement sud-américain, pour lui proposer les livres. Mais les livres n'intéressent pas ce dernier. Le Norvégien propose alors un livre magique qui s'avérera être *Le livre de sable*. Il est ainsi nommé parce que « ni ce livre, ni le sable n'ont de commencement ni de fin » (Borges, 1978 : 140). Le livre possède, en réalité, une valeur magique : il est infini et on ne peut retrouver les textes qu'on y a lus auparavant. Cette magie maléfique poussera le Sud-Américain à se séparer du livre et à le cacher dans la Bibliothèque nationale.

Cette histoire du *Livre de sable* peut nous intéresser parce qu'elle montre comment Borges lie toujours la question métaphysique (l'idée d'infini en l'occurrence) avec la question du livre. La métaphysique en question n'est pas une métaphysique rationnelle, mais une métaphysique pleine de mystère, ce qui ne signifie pas que la raison ne veuille pas l'expliquer et ne propose pas ses lumières. Le dialogue entre le Norvégien et le Sud-Américain donne ceci :

— Cela n'est pas possible et pourtant cela est. Le nombre de pages de ce livre est exactement infini. Aucune n'est la première, aucune n'est la dernière. Je ne sais pourquoi elles sont numérotées de cette façon arbitraire. Peut-être pour laisser entendre que les composantes d'une série infinie peuvent être numérotées de façon absolument quelconque.

Puis, comme s'il pensait à voix haute, il ajouta :

— Si l'espace est infini, nous sommes dans n'importe quel point de l'espace. Si le temps est infini, nous sommes dans n'importe quel point du temps.

Ces considérations m'irritèrent. (241)

Il n'est pas anodin que le marchand de bibles soit norvégien et qu'il provienne des Orcades. Dans l'imaginaire de Borges, comme dans la réalité, quelque chose comme le roman naît dans les contrées du nord avec la création des sagas. Mais, pour Borges, cette naissance de la littérature est enveloppée de brume. Si l'on regarde vers le nord, il y a quelque chose dans le livre qui tient de ce qu'il appelle le « destin scandinave ». Dans son essai sur Swedenborg, il définit ainsi ce qu'il entend par là :

Je crois que tout cela fait partie du destin scandinave où tout semble se passer comme en rêve ou dans une boule de cristal. Par exemple les Vikings découvrent l'Amérique plusieurs siècles avant Christophe Colomb mais rien ne s'ensuit. L'art du roman est inventé en Islande avec la saga, mais cette invention n'a aucun développement. (1985 : 185-186)

La littérature et les livres pris dans leur jeu nordique semblent devoir se perdre dans une bibliothèque. Borges a toujours été intéressé par les points cardinaux. Le nord semble devoir se dissoudre dans le sable. Mais, si l'on regarde vers l'orient, on voit d'autres difficultés apparaître et une autre magie. C'est en partie ce qui se produit avec *Les Contes des Mille et Une Nuits*. *Les Mille et Une Nuits* sont, aux yeux de Borges, une autre image de l'infini et une autre manière de lier le livre à ce qui n'a pas de fin. Comme d'ordinaire, Borges ne fait pas tenir ses allégations sur des raisons rigoureuses. L'idée d'infini qu'il décrit n'est pas celle que décrit Descartes dans la troisième *Méditation métaphysique* ou dans les *Réponses aux objections*. Borges ne raisonne pas sur l'idée d'infini. Il en souligne simplement l'éclat poétique. *Les Mille et une Nuits* font transparaître cet éclat :

Le titre d'aujourd'hui a une autre sorte de beauté. Je crois qu'elle vient du fait que pour nous le mot « mille » est presque synonyme d'« infini ». Dire mille nuits, c'est parler d'une infinité de nuits. Dire mille et une nuits, c'est ajouter une nuit à l'infini des nuits. Pensons à cette curieuse expression anglaise : parfois au lieu de dire « pour toujours », *for ever*, on dit *for ever and a day*, « pour toujours plus un jour ». On ajoute un jour au mot toujours. Ce qui rappelle l'épigramme de Heine à une femme : « je t'aimerai éternellement et même au-delà ».

L'idée d'infini est consubstantielle aux *Mille et Une Nuits*. (Borges, 1985 : 58)

Il reste à déterminer en quoi. Le point important semble être que ce texte des *Mille et Une Nuits*, composé de contes divers et variés, ne représente pas simplement un texte démesuré. Bien vite dans le texte, on se rend compte que Shéhérazade ne dénombre plus les nuits à

l'exception cependant du conte à l'authenticité la plus suspecte : *Aladin et la lampe merveilleuse*. Borges suppose que Galland, le premier traducteur français des contes, a « voulu à son tour en inventer un » (1985 : 69).

L'essentiel n'est pas dans l'authenticité du texte. Le point important est que le livre des *Mille et Une Nuits* est une traduction, c'est-à-dire une interprétation. Interpréter, cela signifie dire autrement la même chose. Dialectique du même et de l'autre qui est, en réalité, celle du livre même. Le livre écrit demande à être lu, c'est-à-dire interprété. Et cette interprétation crée le livre lui-même. La relation du lecteur au livre recrée et fait revivre le livre. C'est ce vitalisme du livre que *Les Mille et Une Nuits* mettent en évidence.

Les Mille et Une Nuits n'ont pas cessé de vivre. Le temps infini des *Mille et Une Nuits* poursuit sa route. Au début du dix-huitième siècle, on traduit l'ouvrage ; au début du dix-neuvième ou à la fin du dix-huitième, De Quincey s'en souvient d'une autre façon. Les *Nuits* auront d'autres traducteurs et chacun d'eux en donnera une version différente.

Les Mille et Une Nuits apparaissent ainsi comme le paradigme du livre quand on le voit venant de l'Orient, là où le *Quichotte* serait le paradigme occidental et le mystérieux *Livre de sable* son pendant septentrional. Dans tous les cas, l'écriture du livre appelle une lecture qui est, elle-même, réécriture.

BIBLIOGRAPHIE :

BORGES, Jorge Luis (1993). *Œuvres complètes I*. Paris : Éditions Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. Traduction par Roger Caillois, Nestor Ibarra et Paul Verdevoye, revue par Jean-Pierre Bernes.

BORGES, Jorge Luis (1985). *Conférences*. Paris : Éditions Gallimard. Traduction par Françoise Rosset.

BORGES, Jorge Luis (1978). *Le livre de sable*. Paris : Éditions Gallimard. Traduction par Françoise Rosset.

GADAMER, Hans Georg (1996). *Vérité et méthode*. Paris : Éditions du Seuil. Traduction par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio.

NIETZSCHE, Friedrich (1996). *Généalogie de la morale*. Paris : Éditions Garnier-Flammarion. Traduction par Eric Blondel, Ole Hansen-Løve, Théo Leydenbach, Pierre Pénisson.

RICOEUR, Paul (1986). *Du texte à l'action*. Paris : Éditions du Seuil.

La palabra poética ante el espejo: *Habitaciones separadas* de Luis García Montero

The Poetic Word in front of the Mirror: *Separate Rooms* by Luis García Montero

ANA MARÍA ALONSO FERNÁNDEZ

IES Pérez de Ayala, Oviedo

anamafe@educastur.org

Palabras clave

poesía contemporánea; metaficción; intertextualidad; *Habitaciones separadas*; Luis García Montero.

En este artículo analizaremos la obra poética *Habitaciones separadas* (1994) de Luis García Montero relacionándola por un lado con los rasgos esenciales del grupo al que pertenece el autor, la poesía de la experiencia, y por otro con los elementos del discurso metapoético y la intertextualidad. El poeta realiza una revisión y un continuo diálogo con la tradición literaria, de la que extrae temas y rasgos de estilo que extrapola a un escenario urbano y contemporáneo en algunos de sus textos. La ficcionalización del “yo” es otro de los elementos esenciales de esta obra, así como los ecos en ella de autores clásicos y contemporáneos. Destacaremos especialmente la presencia del petrarquismo y la poesía de Garcilaso de la Vega, del pensamiento ilustrado y romántico y de autores como Machado y otros pertenecientes a la Generación del 27 (Cernuda, Salinas), o bien de los poetas de los 50 (Gil de Biedma). Podemos decir que *Habitaciones separadas* contiene una polifonía de voces en continuo diálogo que exigen un lector activo.

Keywords

contemporary poetry; metafiction; intertextuality; *Habitaciones separadas*; Luis García Montero.

In this article we will analyse the poetic work *Habitaciones separadas* / *Separate Rooms* (1994) by Luis García Montero, relating it, on the one hand, to the essential features of the group to which the author belongs, the poetry of experience, and, on the other, to the elements of metapoetic discourse and intertextuality. The poet carries out a revision and a continuous dialogue with the literary tradition, from which he extracts themes and stylistic traits that he extrapolates to an urban and contemporary setting in some of his texts. The fictionalisation of the first person is another of the essential elements of this work, as well as the echoes in it of classical and contemporary authors. The presence of Petrarchianism and the poetry of Garcilaso de la Vega, of Enlightenment and Romantic thought, and of authors such as Machado and others, belonging to the Generation of 27 (Cernuda, Salinas), or of the poets of the 1950s (Gil de Biedma) is particularly noteworthy. We can say that *Habitaciones separadas* contains a polyphony of voices in continuous dialogue that demand an active reader.

*Un reloj que sigue marcando las horas,
aunque ya no pertenezca a su dueño.
Creo que eso es la literatura.*
(Luis García Montero)

Introducción: poesía de la experiencia, intertextualidad y metapoesía

La poesía de la experiencia, grupo al que pertenece Luis García Montero, surge en los años ochenta a raíz de la publicación de un manifiesto por tres poetas granadinos (Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea). En él se reivindica lo que llaman “la otra sentimentalidad”, la vuelta a lo cotidiano. El nombre “poesía de la experiencia” procede de un título de una obra del poeta Jaime Gil de Biedma. A este grupo pertenecen autores como Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Jon Juaristi y sobre todo Luis García Montero. La poesía de la experiencia parte de situaciones cotidianas y realistas a partir de las cuales transmite emociones con vocabulario sencillo y escenarios reales.

Los rasgos más destacados de esta corriente son la ambientación urbana (la ciudad, bares, hoteles), los temas del amor y la amistad, la nostalgia ante el paso del tiempo y la resignación ante el fracaso vital, el lenguaje sencillo, a veces coloquial, la ironía teñida de humorismo, la presencia del “yo”, pero recreado artística y subjetivamente partiendo de las experiencias personales del poeta. Finalmente, la base de la otra sentimentalidad es la radical historicidad, concepto acuñado por Juan Carlos Rodríguez: la literatura es un producto del sujeto, y éste es el fruto de su historia.

Además de situar a García Montero como poeta de la experiencia, a lo largo de este trabajo aludiremos a la presencia en sus textos de la intertextualidad y la metapoesía.

La intertextualidad en sentido general es la relación que un texto mantiene con otros en distintos niveles, temáticos y formales. Puede ser definida como la producción y comprensión de textos partiendo de otros, produciéndose así nuevos significados y relaciones intertextuales (Genette, 1989). Además, consiste en la relación entre un texto (hipertexto) y otro anterior (hipotexto), rasgo que aparece como veremos en varios poemas de García Montero. Finalmente, “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (Kristeva, 1972: 190).

Por lo que se refiere a la metapoesía, es éste un rasgo esencial de la poesía contemporánea, especialmente en la generación del 50 y en los llamados novísimos. También aparece en numerosos textos poéticos del autor. La metaliteratura se puede definir como el “conjunto de enunciados que el texto literario despliega para la tematización de la reflexión sobre la literatura” (Sánchez Torre, 1993: 32). A lo largo de este trabajo iremos ejemplificando con todos esos enunciados, en este caso poéticos.

En los textos que presentan una práctica metaliteraria, “emerge casi siempre la figura del autor implícito, es decir, aquel que se identifica ficticiamente con el autor real como artífice del texto y creador del mismo” (Pérez Parejo, 2007: 137). Es ésta también una constante en los poemas del granadino.

Luis García Montero ante el espejo de la literatura

Luis García Montero nació en Granada en 1958. Hizo su tesis doctoral sobre Rafael Alberti y fue catedrático de Literatura en la Universidad de Granada. Actualmente es el director del Instituto Cervantes. En cuanto a su producción poética, González-Badía (2005) señala una primera etapa con obras como *Rimado de ciudad* (1983) o *Diario cómplice* (1987). A partir de *Las*

flores del frío (1991) se inicia una segunda etapa. Las obras más destacadas de este periodo son *Habitaciones separadas* (1994) o *Completamente Viernes* (1997).

Ha sido galardonado con diversos premios: Loewe de poesía y Nacional por *Habitaciones separadas* (1994), el premio Adonáis por *El jardín extranjero*. Sobre su obra poética se han hecho además diversas antologías (*Casi cien poemas*, *La buena compañía*).

Los rasgos de las creaciones de García Montero reflejan su visión poética en la que ha establecido un complejo nudo de relaciones con diversos periodos literarios (Renacimiento, Ilustración, Romanticismo) y con autores que aparecen explícita o implícitamente a lo largo de sus poemas.

Hemos de tener en cuenta que su actividad ensayística ha ido paralela a su creación poética, con estudios acerca de la reflexión metapoética o determinados periodos literarios. Por ello es un poeta-profesor que parte de la literatura del pasado transformando los textos en un discurso personal con voz propia.

Los títulos de sus ensayos revelan las huellas en sus producciones de diferentes periodos y autores: *El teatro medieval. Polémica de una inexistencia* (1984), *Poesía, cuartel de invierno* (1987), *¿Por qué no es útil la literatura?* (1993), *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer* (2001), *Los dueños del vacío* (2006).

Otros rasgos de sus creaciones se derivan de este constante diálogo con diversas voces poéticas. Nos referimos a la ficcionalización del “yo”, consistente en mostrar la subjetividad mediante la palabra poética o bien la búsqueda de una poesía cómplice con el lector, que conoce y comprende los guiños del poeta y sus referencias a otros discursos líricos. El “yo” entonces se desdibuja y convierte en multiplicidad y también en otredad.

En el ensayo del autor titulado *¿Por qué no es útil la literatura?* escrito en colaboración con Antonio Muñoz Molina, considera que la poesía es útil porque reconstruye desde un punto de vista estético y siguiendo las convenciones líricas “las experiencias de nuestra realidad, ayudando a comprenderlas” (*apud* Scarano, 2004: 240). El lector juega entonces un papel fundamental, puesto que “se ve empujado a reconocer su propia experiencia reflejada en la letra, de algún modo indirecto y siempre relativo, pero eficaz” (Scarano, 2010: 120).

Luis García Montero, deudor de los clásicos, de Machado, la generación del 27 o de los poetas de los años 50 configura en sus creaciones “un conjunto de voces, en suma, que vienen a cohabitar en un ámbito que el poeta concibe como su biblioteca, la casa del ser, que diría Heidegger, como su casa encendida, como la imaginó Luís Rosales. Para cuando se llega a estas posiciones, avanzar ya no es sólo romper, es también continuar y sostener” (Oleza, 2009: 183).

Habitaciones separadas

El libro que nos ocupa en este análisis, *Habitaciones separadas*, se publicó en 1994, cuando el autor ya gozaba de prestigio como poeta. Obtuvo el Premio Loewe de poesía ese año y el Premio Nacional de Poesía en 1995.

La obra se divide en varias partes encabezadas por un título. La primera es “Las razones del viajero”, que es una introducción; la segunda parte de un verso de la primera, “En otra edad”. Le siguen “En otro amor”, “En otro tiempo” y un epílogo.

Los temas principales del libro son la ficcionalización del “yo”, la vuelta al pasado como un lugar para entender el presente, el escenario urbano (hoteles, aeropuertos, el ajetreo, los bares, los coches), la soledad y la libertad del “yo”, el amor en sus diversas facetas, el paso del tiempo y la presencia de un marco temporal concreto con alusiones históricas.

Es un libro representativo de la poesía de la experiencia y de la llamada “otra sentimentalidad”, que considera a la literatura como producto de un sujeto y a éste como fruto de su historia. Se muestran acontecimientos cotidianos de la vida del “yo” que le inspiran sentimientos y reflexiones. Heredero de las ideas ilustradas, considera el autor que es útil aquello que sirva al individuo para su realización personal. Por ello “efectúa una representación verosímil del mundo con elementos (escenarios, protagonistas, vocabulario y situaciones) tomados de la existencia cotidiana” (González-Badía Fraga, 2005: 107).

En el libro resuenan los clásicos (Garcilaso), Machado, la generación del 27 y los años 50, Pablo Neruda. En cuanto al estilo, destaca por la sencillez aparente (con una lengua poética cuidada que incluye numerosos recursos retóricos y juegos de conceptos), la presencia de símbolos (la tarde, el frío y la nieve, la luz) y el verso blanco (sin rima), con predominio de endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos. García Montero adapta formas métricas clásicas a nuevos temas, pero “no se limita a observar la herencia de la tradición, sino que se inserta en ella, es decir, despliega una mirada abierta y personal a la gran poesía como escuela en la que se debe aprender” (69). En muchos poemas se aprecia una estructura circular y versos que se repiten a modo de estribillo.

Algunos títulos del poemario aluden también a otros géneros literarios y discursos variados: “Dedicatoria” al género epistolar, “Canción de brujería” a la canción amorosa, “Primer día de vacaciones” al género narrativo, “Las razones del viajero” a los textos argumentativos, “Fotografías veladas por la lluvia” al arte de la fotografía, etc. Se teje así una compleja red de relaciones entre los poemas con toda la literatura y otras manifestaciones artísticas.

El libro contiene enunciados metatextuales, a modo de marcas de estructuración del mismo. Así, los títulos de las diferentes partes o bien la exigencia de un lector cómplice que entienda las referencias explícitas e implícitas a otros discursos literarios: “el metatexto es un catalizador, un provocador de sentidos, pero también de expectativas” (Sánchez Torre, 1993: 57).

A continuación, realizaremos un análisis del libro haciendo especial hincapié en los ecos de otros autores o periodos literarios, para mostrar finalmente el comentario completo de uno de sus textos más representativos de la intertextualidad en el poemario, el titulado “Garcilaso 1991”. Citaremos por García Montero (2020), que es la 14ª edición de esta obra.

Análisis de *Habitaciones separadas*

La primera parte, “Las razones del viajero”, consta de un poema a modo de introducción escrito en tercera persona en donde se presenta al protagonista, un ser solitario cuya razón para seguir avanzando y viviendo es la búsqueda de la libertad. El texto posee ecos machadianos en los símbolos de la tarde y del paso del tiempo. El “yo” contempla el pasado con tono nostálgico, debe romper sus cadenas para seguir (“tiempo de habitaciones separadas”).

A continuación, nos centraremos en la segunda parte, “En otra edad”, cuyo tema central es otro de los temas canónicos de la poesía, el paso del tiempo. Hemos de tener en cuenta que el tema de la memoria como ficción y la invención del pasado suele estar presente en los textos metaficticiales: “El pasado no es como fue, sino como se recuerda [...]. Del tiempo y de las vivencias tan solo queda un recuerdo cifrado en palabras [...] el texto es lo único que queda” (Pérez Parejo, 2007: 205).

El primer poema, “Fotografías veladas por la lluvia”, está encabezado por un texto de Luis Cernuda que se convierte en la penúltima estrofa del poema. El tema es el paso del tiempo

simbolizado por el cambio de las estaciones. El cambio de una estación a otra se marca por un verso aislado de los demás. La primera parte se centra en el verano (la luz, los merenderos, los álamos —imagen machadiana—). Luego viene el otoño, se empieza a marchitar su vida (“esa flor envejecida”). Con el invierno “todo se apaga”, llega la vejez, el olvido, el amor fugaz (como el agua que corre) y la “estampa negra”. Ya no es aquel “niño primigenio”. Al final vuelve al principio y asume el paso del tiempo. Existe en el poema un contraste (en la línea cernudiana) entre la realidad (la cruda realidad del verano, el calor sofocante, las noches sin amor) y el deseo (cómo se idealiza esta estación). Es éste un poema en el que García Montero utiliza una de sus técnicas más características: “la fijación de un núcleo temático que va ramificándose, emanando argumentos derivativos y enlazando movimientos —en el sentido musical de la palabra— con el resultado de una coherencia poliédrica” (Benítez Reyes *apud* García Montero, 2014: 44).

“Unas cartas de amor” contiene guiños a la generación poética de los años 50. Parte de un marco temporal concreto (noviembre del 57) y trata del amor en tiempos duros y de cómo el paso del tiempo destruye los sentimientos (“se duerme en costumbre o se despierta en odio”). Recuerda con admiración a sus antepasados que han sabido sobreponerse a los obstáculos.

“Nuestra noche” parte de un poema de Neruda (“Puedo escribir los versos más tristes esta noche...”). Presenta una noche sórdida y hostil, donde las relaciones son frías e interesadas, dominadas por el alcohol. La noche es “reincidente”, existe una visión cruda de las relaciones humanas. Las personificaciones y sinestesias subrayan esa visión de la noche: “la puerta fría”, “temblor fugitivo”, “duele la luz del día”, “inviernos negociados”.

“Enero” es un breve poema en el que el invierno simboliza el silencio, la frialdad que existe a su alrededor, la falta de ilusión en “la ciudad que me hizo se deshace”. No olvidemos que el libro va precedido de dos versos, uno de ellos, “El invierno es el tiempo de la meditación”, es el título de una oda de Juan Meléndez Valdés, poeta del siglo XVIII; el otro, “igual a con la vida el pensamiento”, pertenece a la *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada, obra poética del siglo XVII donde se refleja un pensamiento estoicista influido por Séneca.

“Ciudad” es uno de los poemas con escenario urbano, muy presente en este libro y que refleja las vivencias personales del “yo”. En la primera parte se identifica con la ciudad (reuniones, la juventud y el deseo, el presente vivido con plenitud), mientras que en la segunda (“Pero de pronto cambia...”) ha pasado el tiempo y se siente ajeno a la ciudad, como un fantasma, contemplando a los jóvenes, la ciudad lo abandona (“la ciudad no me sigue, va con ellos”).

En “Los viajes” el poeta recuerda el pasado, cuando tenía relaciones afectivas basadas en la distancia (los teléfonos, los coches en busca del otro). Ahora, en el presente, ya no hay distancia: “desde que viajo sin ausencia/ y todo va conmigo”. Se siente solo (“color de mi silencio, mi camino”).

“Escala en Barajas” muestra el ajetreo de un aeropuerto, como metonimia del ser humano y de la vida moderna, el tumulto y la deshumanización (el hombre que pide dinero). Nos muestra el lado oscuro del progreso: “las nubes y la pista de aterrizaje vierten/ un veneno romántico en la modernidad”.

En “Los espejos” el contenido metapoético es claro: el “yo” se convierte en otro. El espejo es una forma de autoconocimiento y desvelador del paso del tiempo. El escenario es un hotel, simboliza la frialdad y la soledad del ser humano. Cree que el espejo familiar es compasivo, no dice la verdad, frente al de los hoteles (“nunca perdonan”).

Por su parte, en “Noche de nieve”: la nieve simboliza la muerte, el vacío y la nada, es un texto relacionado con otros del poemario y de esta parte, como el mencionado “Enero”. Es constante en las obras de García Montero la identificación del “invierno y del frío con problemas y conflictos” (Abril, 2015: 155). Así, el autor ha definido la poesía como “cuartel de invierno”, dando título a uno de su libros, y esta idea está presente en otros poemarios del granadino. El pesimismo y el tono nostálgico aluden a los poetas de los 50 y también a la poesía de la experiencia, como reflejan algunos de los versos: “todo concluye, pero nada se calma”, “que no puedas perder lo que perdiste no da tranquilidad, sino vacío”.

Uno de los poemas más importantes de esta visión pesimista de la vida es “Habitación 219”: son tres habitaciones de un hotel que aluden metafóricamente al paso del tiempo. En los dos primeros versos se plantea el tema ya visto en otros poemas, la lucha entre la realidad dura y las aspiraciones, los sueños. La primera habitación, la 217, se refiere a la juventud y la felicidad (el amor, la luz de la isla caribeña). En la segunda habitación hay un viajero solitario, la luz se empaña y estamos en otoño. En la tercera, que da título al poema, el marco es el invierno, llega la vejez y la noche. Al final, el narrador desearía volver a la primera habitación (estructura circular).

Finalmente, “Primer día de vacaciones” tiene un tono narrativo, se presenta un día de vacaciones, recuerda al escenario de los cuentos tradicionales, con un cronotopo idílico. Identifica la poesía con la vida: “adentrarse en el mar es como hacerlo en un poema o en un amor nocturno”. De repente aparece la muerte, personificada en una mujer “mayor de cansada belleza [...] con brazadas serenas”. La muerte llega de modo abrupto, contrastando con el paisaje luminoso.

La tercera parte del libro, “En otro amor”, tiene como tema central el amor y el desamor, y en los poemas analizados señalaremos también referencias a otros autores o a rasgos estilísticos y temáticos del autor.

“Dedicatoria” es un precioso poema, una breve declaración de amor en tres endecasílabos y un heptasílabo que funciona a modo de pie quebrado con la introducción del “yo” (“acuérdate de mí”). En este intenso y emocionante texto hay referencias implícitas a los románticos (especialmente a Bécquer), a la generación del 27 (Cernuda) y también a Pablo Neruda. Pocas veces en un texto tan breve se ha recogido tanto sentimiento como el de este poema, dedicado a su mujer Almudena Grandes. Es éste un texto de despedida “algo becqueriano, incluso lo son los ecos de bolero que resuenan en él” (Rovira *apud* García Montero, 2014: 123).

“Canción de brujería” tiene un ritmo muy marcado, es una petición al “señor de la noche” (el diablo) para que lo ayude a conseguir a su enamorada. Está escrito en heptasílabos y dos dodecasílabos como estribillo. El último verso es endecasílabo y cierra su petición: “el tiempo que ella tarde en decidirse”. En este caso hay una alusión a la canción amorosa, género medieval, que se somete a una revisión irónica.

“Life vest under your seat” es uno de los poemas más conocidos del libro. El título ya es en sí mismo intertextual, no solo por el título en inglés, sino por su referencia al mundo aeronáutico. Destaca por la experimentación formal y la polifonía de voces, pues va alternando los recuerdos del autor de su conferencia en Nueva York y su aventura amorosa (historia pasional, “casi vivir sin vínculo y sin límites”) con la voz de la azafata y el piloto que dan las instrucciones y normas de seguridad del vuelo. El estribillo es el verso “al aeropuerto no”. No olvidaremos nunca la estampa (como si de una fotografía se tratase, de nuevo la alusión intertextual) de las torres gemelas (“al fondo todavía, delicadas las torres de Manhattan”).

En los versos finales de este poema “la escritura supera su pauta dual para adquirir cierta cualidad de collage o escena cubista, donde sus distintos momentos, elementos e imágenes se funden en un mismo flujo” (Prado *apud* García Montero, 2014: 136).

“El amor difícil” va encabezado por una cita de Pedro Salinas. Al igual que este poeta de la generación del 27, el “yo” concibe el amor como autoconocimiento, “Si pudiera encontrarte [...] yo sabría/explicarme contigo”. Esa búsqueda es infructuosa, se mantiene en el campo del deseo.

“Garcilaso 1991” parte de un endecasílabo de un soneto de Garcilaso de la Vega para mostrar cómo la poesía se reinventa, se adapta a los tiempos modernos (“ya sé que no es eterna la poesía/ pero sabe cambiar junto a nosotros,/ aparecer vestida con vaqueros”). El “yo” es un profesor y el contexto histórico es la guerra de Irak (“junto a Bagdad herido por el fuego”). Las llamas de Bagdad simbolizan la pasión amorosa. El tema es cómo el petrarquismo, el sufrimiento y la invención de un amor siguen presentes en la actualidad. En su mirada hacia Garcilaso, “García Montero se aparta del siglo XVI para lograr, mediante el contraste entre dos épocas, una poética que pretende ponerle vaqueros a la poesía, hablarle de tú y tratarla como una criatura capaz de ir por la calle, por una de nuestras calles” (Deltoro *apud* García Montero, 2014: 155). De este poema, el más intertextual de todo el libro, realizaremos un comentario detallado al final.

“Aunque tú no lo sepas” es un poema de estructura circular que ha inspirado una canción de Enrique Urquijo, un documental dedicado al poeta y un relato de la pareja del poeta, Almudena Grandes. Muestra el amor como un bello sueño anclado en la realidad del que al final uno se despierta.

“Tantas veces el mundo” remite, como “Primer día de vacaciones”, a los poemas narrativos y presenta la historia de una chica americana y su soledad familiar y vital.

“Mujeres” es un ejemplo emblemático de lo que significa la poesía de la experiencia. En este poema lo subjetivo parte de la objetividad y la anécdota. El “yo” viaja en autobús y contempla a las mujeres que van a trabajar, mientras recuerda su relación de la noche anterior (probablemente clandestina, como sugiere la última estrofa: “que tengas un buen día,/ que la suerte te busque/ en tu casa pequeña y ordenada/ que la vida te trate dignamente”).

La siguiente parte es “En otro tiempo”, que como sucede en el apartado anterior, contiene referencias variadas a otro de los universales de la historia de la poesía y de toda la literatura, el tiempo. Señalaremos los poemas más destacados en relación con nuestro tema de estudio.

En “Historia de un teléfono” existe una polifonía de voces, como comentamos en “Life vest under your seat”. El poeta se encuentra hablando por teléfono con otro poeta de la generación del 50, uno de los que más influyó en García Montero, Jaime Gil de Biedma. Se ve el vacío de la existencia, la noche, el alcohol y la vida que se extingue (“una roca sin árboles la vida [...] sin un motivo para levantarse/ en medio del océano”). Muestra su admiración hacia Gil de Biedma y la amistad que los unió. La influencia de Gil de Biedma en García Montero fue fundamental en la implicación del lector cómplice, el escenario urbano y la subjetividad (González-Badía Fraga, 2005).

“El poder envejece” trata sobre el poder del dinero, la ambición, la falta de escrúpulos, la falsedad de las relaciones sociales y el amor visto como interés. El estribillo es el verso “no vas a cambiar nunca”.

“Después de cinco años” posee ecos de los poetas de los 50 por la visión crítica de las relaciones sociales y también remite a la poesía de la experiencia y al imaginario característico del autor en el retrato de la ciudad, inhóspita y cruel (“el invierno es duro/ en mi ciudad y

daña,/ y su lengua persigue/ el corazón desierto de las plazas”). La palmera simboliza al poeta, que es capaz de sobrevivir en un mundo al que no pertenece. A pesar de que afirma “no conozco la fe”, sí existe ese milagro de ecos machadianos: “la gracia de su rama verdecida”. En este poema el narrador “nos está contando una historia paralela a la palmera, la de cómo él ve su ciudad. Este eje dialéctico objetividad/ subjetividad estructurará el poema” (Abril, 2015: 159).

El poema “El despertar de un nómada” se puede relacionar con el primero del libro, “Las razones del viajero”, y posee ecos machadianos: el “yo” viaja solitario por la carretera. Siente dolor por el pasado y por el futuro. El invierno simboliza la muerte, y la llegada de la primavera la esperanza.

“El lector” es otro de los textos más explícitamente metaliterarios. Es un juego sobre la lectura. En la primera parte el “yo” observa desde el balcón la vida cotidiana de las gentes durante un atardecer. En la segunda parte imagina y transforma la realidad de las personas, convirtiéndolas en personajes oscuros con pasiones escondidas o bien en seres extraños (poetas, en un juego irónico). Al final se invierten los papeles de nuevo, y como le sucede al protagonista de la unamuniana *Niebla*, alguien lo observa desde abajo y lo convierte también en un ser ficticio.

“Figura sin paisaje” es un juego conceptual a la manera quevediana por el que se presenta a sí mismo como “un realista que vive en el mundo de los sueños/ un soñador que quiere vivir la realidad”.

“El insomnio de Jovellanos”, extenso y bellissimo poema que cierra el libro, se centra en las meditaciones de Jovellanos cuando se encontraba en la prisión de Bellver. García Montero rescata las ideas ilustradas de la libertad, la preocupación por España, el amor a la patria y la búsqueda de la felicidad en el bien común. El *leitmotiv* del poema es el mar que se mueve y da ritmo al poema (el paso del tiempo y de las estaciones). Reflexiona Jovellanos sobre el atraso de España y sobre cómo los ideales de la Revolución Francesa generaron monstruos (“la libertad/ fue la rosa de todos los patíbulos/ y la fruta más bella se hizo amarga en la boca”).

Este poema es un ejemplo de los procedimientos metaficticiales, concretamente el monólogo dramático, que consiste en elegir un personaje tomado de la historia o de la ficción “que asume y transmite en primera persona sus emociones, que suelen coincidir con las del autor” (Pérez Parejo, 2007: 157).

El epílogo del libro posee también un tono metaliterario. Se titula “Poética” y se puede relacionar con otros poemas de la generación del 50 (Goytisolo, Gil de Biedma, Ángel González) relacionados con la creación poética. En la primera parte trata de la falta de inspiración mediante diversas metáforas (“río seco, silencioso”), y también de cómo a veces la palabra poética no refleja la realidad (“objetos sorprendidos, mundos sin nombre”). En la segunda parte se centra en la llegada de la inspiración también mediante la imagen del río (“el agua imaginada de la luz”). En los versos finales identifica la voz poética con el amor (“yo no le debo besos/ pero quise deberle este poema”). Hemos de tener en cuenta que en el metapoema existe una tensión entre el lenguaje poético (el modo de construcción de la definición) y el teórico (la propia definición). En este sentido este poema sintetiza los diferentes núcleos temáticos del libro, la concepción del amor, la ficcionalización del “yo” o los límites borrosos entre realidad y ficción.

Conclusiones

Habitaciones separadas, libro perteneciente a la poesía de la experiencia, propone una continua relación con la tradición, partiendo de la base de que la imitación de los modelos se basa en el juego intertextual, en la réplica o la actualización de los poetas del pasado.

En esta obra resuenan las voces de Machado, Neruda, la generación del 27 o los poetas del 50, los autores clásicos, neoclásicos y románticos: “Como en un haiku, Luis García Montero cuenta más de lo que aparentemente narra” (Téllez *apud* García Montero, 2014: 207).

El poemario representa la concepción de la metapoesía, en donde la “descodificación requiere la incorporación de nuevas expectativas de lectura, la sustitución de los viejos códigos por códigos en los que se integren esas nuevas exigencias” (Sánchez Torre, 1993: 26).

Además, el libro presenta otros elementos del discurso metapoético y numerosas referencias intertextuales, en la reflexión sobre la propia poesía, los símbolos relacionados con el carácter especular de la ficción (cristal, agua, espejo), la revisión de textos clásicos, la utilización de la métrica tradicional adaptada a la temática actual, la ficcionalización del “yo” o el monólogo dramático. Es ésta una obra poliédrica en la que García Montero se sitúa en el espejo de toda la poesía anterior y la adapta a la actualidad.

Análisis del poema “Garcilaso 1991”

Mi alma os ha cortado a su medida,
dice ahora el poema,
con palabras que fueron escritas en un tiempo
de amores cortesanos.

Y en esta habitación del siglo XX,
muy a finales ya,
preparando la clase de mañana,
regresan las palabras sin rumor de caballos,
sin vestidos de corte,
sin palacios.

Junto a Bagdad herido por el fuego,
mi alma te ha cortado a su medida.

Todo cesa de pronto y te imagino
en la ciudad, tu coche, tus vaqueros,
la ley de tus edades,
y tengo miedo de quererte en falso,
porque no sé vivir sino en la apuesta,
abrasado por llamas que arden sin quemarnos
y que son realidad,
aunque los ojos miren la distancia
en los televisores.

A través de los siglos,
saltando por encima de todas las catástrofes,
por encima de títulos y fechas,
las palabras retornan al mundo de los seres vivos,
preguntan por su casa.

Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
apoyarse en el hombre que se inventa un amor
y que sufre de amor
cuando está solo.

“Garcilaso 1991” se sitúa en la parte titulada “En otro amor”. El poema parte de un endecasílabo de un soneto de Garcilaso de la Vega para mostrar cómo la poesía se reinventa, se adapta a los tiempos modernos (“ya sé que no es eterna la poesía/ pero sabe cambiar junto a nosotros,/ aparecer vestida con vaqueros”).

El “yo” es un profesor que mientras prepara sus clases en el año 1991, con la guerra del Golfo como trasfondo histórico, identifica las llamas de Bagdad con la pasión amorosa y reflexiona sobre la atemporalidad e inmortalidad de la poesía. En esta parte se recrea el tópico clásico del “ignis amoris”, el amor como fuego.

En el poema existe una concepción del amor de tono petrarquista, el sufrimiento y la invención amorosa enaltecen al poeta y siguen presente en la actualidad. Existe por tanto una actualización del verso de Garcilaso a la realidad cotidiana del “yo”.

Finalmente, señalaremos como temas la intertextualidad en la referencia al poeta renacentista Garcilaso de la Vega y la presencia del escenario urbano en el poema, que es una constante en el libro.

El poema se divide en cuatro partes. En la primera el “yo”, partiendo del verso garcilasiano, señala el tiempo (siglo XX, la guerra de Irak) y el espacio de la acción: en su habitación, preparando las clases.

En la segunda parte reflexiona sobre el amor, un amor con escenario realista (la ciudad, el coche, los vaqueros, la televisión) que consume, como las llamas que acaba de ver en el televisor.

A continuación (“A través de los siglos...” final) el poeta señala que la poesía ha estado y estará presente en cualquier época señalando así su carácter atemporal e inmortal. Finaliza esta parte acercándose a la concepción amorosa del petrarquismo, que sigue vigente en el mundo contemporáneo.

En cuanto a la métrica, el poema se divide en cuatro estrofas escritas en verso libre, sin rima ni medida fija. Predominan los endecasílabos (en homenaje a Garcilaso de la Vega), los heptasílabos y los versos alejandrinos. Existe algún eco de rima asonante en ciertos versos (falso/ quemarnos; caballos/ palacios). En algunos versos se producen encabalgamientos (“fueron escritas en un tiempo/ de amores cortesanos”; “te imagino/ en tu ciudad...”).

Como es habitual en el libro *Habitaciones separadas*, el poema destaca por el lenguaje sencillo aunque la lengua poética está muy cuidada, con la presencia de numerosas figuras retóricas.

El poeta utiliza la primera persona para introducirse en el poema y dirigirse a ese “tú” que es la amada. En la última estrofa ya se refiere a “nosotros”, en el sentido de la humanidad en general, a todos los que, como él, aman y sufren por amor.

Abundan las referencias al presente, a la época actual, mediante adverbios, deícticos o locativos (“ahora”, “en esta habitación”, “mañana”). Ello dota al poema de realismo y veracidad, y a la vez provoca la ficcionalización del “yo”.

Existe un tono narrativo en algunos pasajes, sobre todo al comienzo del poema, donde sabemos que el protagonista está viendo la guerra del Golfo en la televisión y preparando sus clases. A medida que avanza, el texto se va haciendo más abstracto y generalizador, hasta culminar con la reflexión final, la poesía es inmortal y siempre afectará al ser humano. La última palabra del poema es “solo”, la soledad como elemento esencial de la visión poética petrarquista y garcilasiana.

A lo largo del poema abundan los paralelismos, el más destacado entre el primer verso (en cursiva, pues es una cita literal del soneto de Garcilaso de la Vega) y el último de esa estrofa. Otros ejemplos de paralelismos son “por encima de todas las catástrofes”/ “por encima de títulos y fechas”; “sabe cambiar junto a nosotros/ aparecer vestida con vaqueros”. En esos versos también podemos señalar la anáfora en la reiteración de “por encima de”.

Otros recursos retóricos son el asíndeton (“en la ciudad, tu coche, tus vaqueros”), la personificación de la poesía para mostrar su necesaria presencia en nuestras vidas (“regresan las palabras sin rumor de caballos”, “sabe cambiar junto a nosotros/ aparecer vestida con vaqueros”), el oxímoron para describir la pasión amorosa (“abrasada por llamas que arden sin quemarnos”) o bien la esencia del amor, con sus paradojas y sus dudas (“tengo miedo de quererte en falso/ “son realidad”). En otros versos se produce metonimia (“Junto a Bagdad herido por el fuego”).

A modo de síntesis, “Garcilaso 1991” es un poema del libro *Habitaciones separadas* en el que Luis García Montero, partiendo de un verso del autor renacentista, realiza un homenaje no solo a este poeta clásico, sino que realza la función de la palabra poética, que es capaz de trascender e immortalizarse para describir la esencia de la pasión y la concepción amorosa del petrarquismo. La poesía camina junto a nosotros, nos acompaña en nuestro quehacer diario. En este texto el autor, utilizando una lengua poética depurada y sencilla, parte de un texto clásico y lo adapta al mundo en el que vive, a su situación personal. Porque la poesía es eterna e inmortal.

BIBLIOGRAFÍA:

ABRIL, Juan Carlos & CANDEL VILA, Xelo (Eds.). (2009). *El jardín ilustrado. Imágenes de Luis García Montero*. Sevilla: Renacimiento.

ABRIL, Juan Carlos (2015). Dos momentos decisivos en la poesía de Luis García Montero. *Signa*, 24, 149-162.

GONZÁLEZ-BADÍA FRAGA, Concha (2005). “*Siervos con sangre diferente*”. *Relectura de la modernidad a través de la obra de Luis García Montero*. Universidad de Granada.

GARCÍA MONTERO, Luis (2014). *Habitaciones separadas (20 años sí es algo)*. Madrid: Visor.

GARCÍA MONTERO, Luis (2020). *Habitaciones separadas* (14ª ed.). Madrid: Visor.

GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

KRISTEVA, Julia (1972). *Semiótica, 1*. Madrid: Fundamentos.

OLEZA, Joan (2009). Luis García Montero: el desarrollo de una poesía sostenible. En Juan Carlos ABRIL & Xelo CANDEL (eds.), *El romántico ilustrado* (pp. 169-183). Sevilla: Renacimiento.

PÉREZ PAREJO, Ramón (2007). *Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética. (Generación de los 50. Novísimos)*. Madrid: Visor.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Departamento de Filología Hispánica.

SCARANO, Laura (2004). Poesía urbana, moral privada, realismo posmoderno (la provocación de Luis García Montero). *Siglo XXI, literatura y cultura españolas*, 2, 239-250.

SCARANO, Laura (2010). Desafíos teóricos de la poesía actual (aproximación a la poética de Luis García Montero). *Signótica*, 22, 115-130.

Borges et/est le Livre : fiction, fictionnalisation et fictivité

Borges and the Book: Fiction, Fictionalization and Fictivity

LOUDIYI MOURAD

Centre Régional des métiers de l'Éducation et de la Formation, Fès
loudiyi.mourad@gmail.com

Mots-clés

Grand Livre;
bibliothèque;
fiction; intertextua-
lité; nouvelle.

Le thème du livre mis en scène dans les textes de Jorge Luis Borges a la capacité de générer une intertextualité signifiante. Sa fréquence dans la production littéraire borgesienne (contes, nouvelles, essais, même poésies) a justifié cette étude. L'une des fictions emblématiques de cette mise en abyme est, sans aucun doute, *Le Livre de sable*, où Borges a imaginé qu'il puisse exister un « Livre sans fin », le livre des livres qui contient tous les livres passés, présents et à venir. Si l'auteur argentin investit le livre dans ses récits de fiction en tant que personnage à part entière, cette héroïsation influe sur l'issue de l'intrigue et sur l'agir des personnages. Le livre, à l'instar d'un personnage de roman, est en quelque sorte « plus que lui-même », support en papier, tacheté d'encre. Clé de voûte du récit, il acquiert un statut qui est davantage que celui d'un simple figurant fictif. Il devient alors, dans les œuvres de fiction borgesiennes, le ferment d'une conception du monde. L'insertion du livre comme personnage principal du livre met en évidence, la dilection de Borges pour ce substrat et la manière dont il le valorise.

Keywords

General Book;
library; fiction;
intertextuality;
short story.

The theme of the book staged in the texts of Jorge Luis Borges has the capacity to generate significant intertextuality. Its frequency in the Borgesian literary production (tales, short stories, essays, even poetry) justified this study. One of the iconic fictions of this naming is, without a doubt, *The Book of Sand*, where Borges imagined that there could be an "Endless Book", the book of books that contains all the books past, present and future. While the Argentine author invests the book in his fictional stories as a character in his own right, this heroization has a bearing on the outcome of the plot and on the characters' actions. The book, like a character in a novel, is somehow "more than itself", a paper medium, stained with ink. Being the keystone of the narrative, it acquires a status that is more than that of a mere fictional figure. In Borgesian fictions, it became the germ of a conception of the world. The insertion of the book as the main character of the book highlights, Borges's tender love for this substratum and the way he adds value to it.

Introduction

Au commencement et à la fin, fut le livre. L'écrivain argentin, Jorge Luis Borges, entretient, dès sa prime enfance, un intime commerce avec les livres. C'est ainsi qu'il amorce et termine sa carrière littéraire par l'écriture de nouvelles, de contes, d'essais sur le livre, la bibliothèque et la littérature. Dans le panorama de sa production littéraire prolifique, le livre s'annonce comme le vocable prédominant de sa nomenclature esthétique. Son cosmopolitisme, il le doit à son statut en tant qu'écrivain et lecteur. Essais, poésies et nouvelles s'en saisissent et en font

le fondement de leurs théories et de leurs instances textuelles. L'intrusion d'un tel motif, comme figure mais également comme figuration à travers l'intertextualité, la réécriture, le genre littéraire (la nouvelle), oriente la fiction vers la mise en place d'un discours métanarratif complexe qui bascule le lecteur vers le labyrinthe de l'écriture. L'œuvre, une fois achevée, retrouve l'instance lectrice qui l'enrichit par ses infinies lectures : « Le temps des œuvres n'est pas le temps fini de l'écriture, mais le temps infini de la lecture » (Genette, 1999 : 327). C'est dire à quel point la lecture est, pour Borges, un exercice producteur et non point consommateur : « Au reste je crois que le bonheur du lecteur dépasse celui de l'écrivain, car le lecteur ignore l'inquiétude, l'anxiété. Il n'est en quête que de joie » (Borges, 2004 : 95). D'ailleurs, Borges veut qu'on le reconnaisse comme « un excellent lecteur » (Borges, 2010 : 1302). De toute évidence, l'auteur cherche à partager avec le lecteur son amour de la littérature en mettant notamment en scène le livre. Celui-ci devient un espace où se reflète le monde réel ou suggéré. Intitulé *Le Livre de sable*, son premier recueil de nouvelles constitue la matrice de l'ensemble de son œuvre qu'elle se présente en vers ou en prose.

Nous parcourrons quelques recueils de nouvelles de Borges afin d'analyser les divers aspects de l'imaginaire du livre et la poétique de sa représentation. Cette étude vise l'observation et l'analyse minutieuse de la dimension conjecturale attribuée au « livre » et au retentissement planétaire de cet outil de connaissance qui résume et réfléchit le monde dans ses proportions à la fois étranges et riches. Nous étudierons, en premier lieu, le genre littéraire dans lequel est mis en œuvre cet objet. La nouvelle représente une assise à la poétique du livre. Une telle présence fait appel à d'autres fictions et établit une référence au sein de la production littéraire de notre auteur. En second lieu, nous nous intéresserons à un autre aspect de la poétique du livre, à savoir l'intertextualité qui permet de jeter des ponts entre les nouvelles et le livre. En dernier lieu, nous nous appliquerons à montrer que le livre que conçoit la nouvelle de Borges constitue le miroir du monde, les nouvelles doctrines littéraires et les interrogations existentielles. Nous montrerons comment notre auteur érige le livre et la bibliothèque en véritable officine de la fabrication littéraire, en vue de mettre en lumière les rouages de l'écriture et les conventions de la lecture.

I. La nouvelle chez Borges : le clos-ouvert de l'écriture

À de nombreuses reprises, si Borges n'a cessé d'exprimer sa suspicion à l'égard des formes longues, vu leur temporalité linéaire, c'est parce qu'il opte pour les formes courtes réputées par la linéarité de la lecture. Or, l'approche borgésienne du genre se caractérise par la rupture de cette linéarité qu'il met en œuvre par des mises en abyme et des embrouillements entre le réel et le fantastique. Le néo-fantastique de Borges se caractérise par le remplacement du surnaturel par l'insolite basé sur l'érudition : « Qu'est-ce d'ailleurs que ce "Fantastique sans Surnaturel" dont il se réclame ? [...] Le Surnaturel semble ici être remplacé par des données qu'on peut s'autoriser à nommer "métaphysique" : le mot fait concurrence à "Fantastique" dans le discours critique qui cerne et enveloppe l'écrivain argentin. » (Fabre, 2007 : 457). Dans son entretien avec Ernesto Sábato, Borges fait appel à une métaphore pour rendre compte de sa conception personnelle de l'écriture de la forme brève :

Imaginer un conte, c'est comme deviner une île. J'en vois les deux pointes, j'en connais le commencement et la fin. Ce qui arrive entre les deux extrêmes, je dois l'inventer au fur et à mesure, le découvrir. Je me trompe souvent, j'élimine des pages, ou une fois qu'elles sont écrites, je me rends compte que je dois les placer ailleurs.

Tout ce processus me donne du plaisir. Actuellement, par exemple, je travaille sur une nouvelle qui est terminée, mais à laquelle je sais qu'il manque une page. Le dénouement, je l'ai, mais il me manque une page. (2004 : 60)

Dans la conception borgésienne de la nouvelle, les paradigmes génériques s'avèrent être des systèmes, sous réserve d'un réemploi possible. Toute l'esthétique du genre vise alors le détournement des paradigmes du genre pour conjecturer une portée dynamique. Les genres n'ont de sens que considérés du point de vue du phénomène esthétique : « Le fait esthétique requiert, pour se produire, la rencontre du lecteur et du texte. Il est absurde de supposer qu'un livre soit beaucoup plus qu'un livre. Il commence à exister quand un lecteur l'ouvre. » (Borges, 1999 : 762). Si la poétique traditionnelle s'accorde à voir dans le genre littéraire un ensemble immanent de catégories abstraites permettant d'établir une homogénéité entre différentes œuvres, pour Borges, la nouvelle est conçue avant tout comme une construction sémantique élaborée par l'expérience textuelle des lecteurs (Schaeffer, 1989 : 74). Les conventions de la nouvelle sont des conjonctures inéluctables que l'auteur argentin compromet, sans pour autant s'en affranchir. Dans l'« Examen de l'œuvre d'Herbert Quain », l'absence apparente de narration remet en cause le statut de fiction dans cette nouvelle, par le biais de la mention du genre de l'essai à la place d'une narration. En se livrant à l'analyse, l'auteur met à l'écart la mise en intrigue. Quoique la présence de détails sur la narration des récits fictifs soit mise en abyme, des citations tirées du « corpus » de Quain, de l'analyse de la structure de ces récits, des comptes-rendus d'intrigues, relèvent de la critique littéraire. Or, c'est ce discours métatextuel qui est mué en cellules fictionnelles :

Ce que ces citations et ces associations ont de *scientifique* perd de son importance dans les contes de Borges, elles planent gracieuses, surprenantes, souriantes, dissociées de leur origine (réelle ou inventée) pour remplir une fonction différente (c'est-à-dire fictive) à l'intérieur du récit. L'auteur les a transformées en quelque chose d'aussi personnel et original que les anecdotes ou les personnages de ses histoires. (Vargas Llosa, 2004 : 21)

Le même dispositif a été mis à l'épreuve avec « L'approche d'Almotasim », nouvelle publiée en 1936 qui mit en mouvement beaucoup de plumes :

Ce qu'il y a de plus important que le succès de la supercherie, c'est le fait que Borges avait fini par découvrir pour ses écrits futurs une formule qui était indéniablement originale. C'était un mélange de fiction et d'essai – deux genres littéraires qui étaient généralement restés séparés mais qui, dans la vision particulière que Borges avait de la réalité, étaient faits pour se rencontrer. En faisant comme si une histoire avait déjà été racontée dans un ouvrage publié, Borges pouvait, au lieu d'en répéter le récit, en présenter une étude critique. Le discours narratif était submergé, masqué sous le discours critique. (Monegal, 1983 : 313)

Au départ, ce texte, inséré comme « note » aux essais qui composent l'*Histoire de l'éternité*, est rapatrié, par la suite, au recueil de nouvelles *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*. Commentaire critique, exégèse intertextuelle du roman *The Approach to Al-Mu'tasim*, de Mir Bahadur Ali, ce petit récit est pour son auteur une émulation de tous ses contes : « Il me semble aujourd'hui

[que cette histoire] annonçait et même qu'elle fut le modèle de tous les contes qui pour ainsi dire m'attendaient et sur lesquels se fonda ma réputation d'auteur de nouvelles » (Borges, 1980 : 270).

Dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », Borges affectionne beaucoup plus l'échafaudage de l'intrigue que l'arrangement des contours des personnages. C'est ainsi que le lecteur s'en laisse conter par l'intrigue et aux faits qui concourent à son dénouement plutôt que par les personnages condamnés à l'anonymat. Ce récit témoigne de la grande licence que l'auteur inscrit dans sa pratique fictionnelle et de son penchant pour l'expression transgénérique:

Je me souviens qu'un jour où j'avais demandé un peu imprudemment à Pedro Henríquez Ureña s'il aimait les fables, il me répondit – une leçon de bon sens : « Je ne suis pas un ennemi des genres. » Dire qu'un texte est une fable ou un roman policier ne permet pas de juger s'il est exécration ou excellent [...]. Boileau l'a dit : tous les genres sont bons, sauf le genre ennuyeux. (Borges, 2012 : 379-380).

Contrairement au roman dont la structure paraît arbitraire, la nouvelle est définie par ses bornes, qui en procurent le sens. Borges revient très souvent sur ces limites du roman, plus qu'il ne définit la forme brève. Très attaché à Edgar Allan Poe et à Chesterton, qui ont affectionné le genre de la nouvelle, il se plaît à s'exprimer avec concision : toute idée, quelle que soit sa portée, est traitée de façon très synthétique. En quelques pages, il bouscule toute une vision rationaliste. Il peut ainsi proposer à son lecteur une réflexion sur l'univers. Ses nouvelles respectent néanmoins certaines conventions propres au genre : la brièveté tout d'abord mais aussi le fait qu'elles comportent des chutes qui donnent un sens à l'histoire. À la fin des nouvelles policières « Emma Zunz » et « Abenhacan el Bokhari » (1967), comme dans l'ensemble de ses nouvelles, c'est aux lecteurs de découvrir le dénouement. Deux caractéristiques distinguent la pensée de la forme brève chez Borges:

- la prééminence consacrée à la structure interne du récit, l'intrigue étant élaborée en fonction du dénouement prévu.
- le rôle du lecteur-critique, capable d'identifier les principes du genre.

Après l'accident survenu à Noël en 1938, Borges marque un revirement dans son style et repense sa façon d'écrire par des essais, des nouvelles inspirées par la littérature de genre, des anthologies et des expériences éditoriales. Ce processus aboutit à la publication des deux recueils de nouvelles qui le rendront célèbres, *Ficciones* (1944) et *El Aleph* (1949). Ce dernier recueil, paradoxalement, marque aussi la fin d'une époque : au début des années 1950, après la traduction de *Ficciones* en français (sous le titre *Fictions*, 1951) et la publication des *Otras inquisiciones* (1952), Borges devient immensément célèbre.

II. L'intertextualité ou l'infini de la fiction cyclique

Pour bien des lecteurs, la littérature que prône Borges est pareille à un texte continu où chaque œuvre d'un auteur donné n'est pas exempte, sous l'effet de sa réception, de pastiche ou d'emprunts spontanés des œuvres de ses prédécesseurs. Dans son *Histoire de l'éternité*, où il conteste, comme dans bien des articles (Borges, 1993 : 676, 781, 800), la linéarité du temps et de l'histoire qui en découle, il met en exergue la citation suivante : « J'ai l'habitude de revenir éternellement à l'Éternel Retour » (363). Il va de soi que la littérature, imaginée comme un « tout », est tributaire d'une écriture collective de la part des écrivains. C'est la conclusion à

laquelle aboutit Borges dans son essai « Kafka et ses précurseurs » : « Le fait est que chaque écrivain crée ses précurseurs » (2010 : 751).

Dans la nouvelle « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », véritable « fabrique où la lecture et la réflexion, la technique littéraire, l'imaginaire et le rêve concourent à la constitution -la reconstitution d'un monde fort différent de celui que nous avons accoutumé » (Taillandier, 2003 : 109), les habitants de Tlön partagent la même représentation :

Dans les habitudes littéraires, l'idée d'un sujet unique est également toute-puissante. Il est rare que les livres soient signés. La conception du plagiat n'existe pas : on a établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme. La critique invente habituellement des auteurs ; elle choisit deux œuvres dissemblables – disons le *Tao Te King* et *Les Mille et Une Nuits* –, les attribue à un même écrivain, puis détermine en toute probité la psychologie de cet intéressant *homme de lettres*. (461-462)

Dans « La bibliothèque de Babel », Borges réinvoque cette intertextualité incommensurable où est mise en avant une véritable bibliothèque, labyrinthique et infinie, un équivalent de l'univers. Les livres rangés sur une infinité d'étagères constituent des archives absolues et totales, où le nombre de volumes qu'elles renferment soit ou non « égal à la 1 312 000 puissance de 25 » (1993 : 73). C'est l'éloge de la Tour de Babel, « la Littérature, orgueilleuse construction de l'esprit humain où les livres parlent toutes les langues – au propre et au figuré » (Perera San Martin, 1973 : 35). Borges pousse l'eschatologie d'une telle conception à son paroxysme : l'ébauche de l'univers qui prend la forme d'une bibliothèque. Toutefois, croire que le livre est la finalité escomptée de cette représentation, c'est un leurre. Le livre est en soi le monde : « Le mythe borgésien contracte le moderne tout est à écrire et le classique tout est écrit dans une formule encore plus ambitieuse, qui serait à peu près : tout est Écrit » (Genette, 1966 : 126). Cette même conception est développée également dans la nouvelle « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ». Le monde de Tlön n'a de présence que dans le discours, véritable paire de notre réalité matérielle.

Un tel livre infini n'est possible qu'à travers une répétition de la continuité de l'histoire et d'une unité intemporelle et universelle. C'est par la voix du narrateur de « L'Immortel », qu'est corroborée cette représentation intertextuelle : « Chez les Immortels [...] chaque acte (et chaque pensée) est l'écho de ceux qui l'anticipèrent dans le passé ou le fidèle présage de ceux qui, dans l'avenir, le répèteront jusqu'au vertige. Rien qui n'apparaisse pas perdu entre d'infatigables miroirs » (1967 : 18). A maintes occasions, Borges a déclaré avoir incessamment réécrit le recueil poétique *Fervor de Buenos Aires* (1923), son premier ouvrage de jeunesse, aux accents lyriques et mythologiques : « Buenos Aires inspira les poèmes du premier livre que j'ai publié : *Fervor de Buenos Aires* (1923). Je sens que tout ce que j'ai publié depuis n'a fait que développer les thèmes abordés là pour la première fois ; je sens que, durant toute ma vie, j'ai réécrit ce même livre » (Borges, 1993 : 20-23). Cette répétition prend tantôt la reprise au sein du texte d'événements identiques, tantôt la reduplication du texte lui-même dans un autre texte. Borges tout comme ses personnages répète l'histoire. Tout son œuvre est traversé par divers procédés de réécriture (déplacement hypertextuel, générique, sémiotique, emprunts, citations) : « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », « La bibliothèque de Babel » ou encore « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », où est rapportée la déclaration suivante : « Le concept de plagiat n'existe pas : il a été établi que toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur, qui est intemporel et anonyme »

(36). Pierre Ménard, un des écrivains fictifs de *Fictions*, ne compte pas dans son projet de réécriture, actualiser l'histoire de l'hidalgo de la Manche, mais il met en parallèle mot à mot son texte et celui de Cervantès, sans pour autant marcher sur ses brisées : « Il ne voulait pas composer un autre *Quichotte* – ce qui est facile – mais le Quichotte. [...] Son admirable ambition était de reproduire quelques pages qui coïncideraient – mot à mot et ligne à ligne – avec celles de Miguel de Cervantès » (1993 : 43). Le vocable « réécrire » signifie recopier ou réécrire avec des amendements et des remodelages apportés au texte de départ (Lafon, 1990 : 10-11). En 1986, peu de temps avant son décès, Borges publie son ultime recueil, *La Mémoire de Shakespeare*, formé de quatre contes relatant la mémoire de l'écrivain anglais qui cède la narration à son double fictif, livre dans lequel il aurait aimé insérer d'autres récits. C'est ainsi qu'on est avisé qu'il « projette également d'écrire deux autres contes, d'abord une réécriture de l'ultime chapitre de *Don Quichotte*, qui redéfinirait l'esprit de cet ouvrage canonique et qu'il aimerait centrer sur le personnage d'Alonso Quijano, et non plus sur don Quichotte, sa projection littéraire. Il pense aussi écrire un conte ayant Venise pour cadre, et, pour protagoniste, Dante découvrant l'argument d'un ouvrage qui irait au-delà de *La Divine Comédie* » (Borges, 2010 : 1443).

Pour Borges, chaque livre écrit ou réécrit constitue un espace d'expérimentation, qui lui donne l'opportunité de « réinvestir d'un sens nouveau des textes anciens (hypertextualité), convoquer des thèmes littéraires et philosophiques déjà traités (métatextualité et intertextualité) ou postuler l'existence d'un texte qu'il commente – et invente » (Lamontagne, 1992 : 258). Ainsi Borges s'applique à parfaire perpétuellement l'écriture de ses ouvrages précédents. Les récits articulés par les narrateurs ont déjà été dits et redits. Dans « Juan Murana », il est précisé à propos du récit que va faire Trapani : « Un certain ton emphatique, fleurant la rhétorique, et certaines phrases trop longues me firent soupçonner que ce n'était pas la première fois (Trapani) qu'il racontait cette histoire » (1970 : 58). De même, dans « La nuit des dons », les récits des divers narrateurs se présentent comme un ressassement compulsif. La nouvelle est faite de l'emboîtement de trois récits :

- Le récit du narrateur « je » (une discussion sur le thème de la réminiscence);
- Le récit d'un « monsieur âgé » (un souvenir d'une nuit où, jeune, il découvre l'amour et la mort avec une jeune prostituée);
- Le récit de « la *Captive* » au discours direct (tranche de vie personnelle remontant à l'enfance).

Il n'y a pas de récit répétitif au sens où Genette le définit. Seule une remarque du narrateur ou d'un personnage sur leur propre récit ou sur celui d'un autre récitant signale la répétition. Le récit se donne comme rituel de récitation et ressassement, il n'a ni commencement ni fin. Ainsi, l'œuvre recrée n'est pas pure répétition mais création en tant qu'elle est écrite et lue dans un contexte original. Sur ces questions de réécriture et de répétitions, Michel Lafon affirme s'être inspiré du travail mené par « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » :

Pour résumer les deux enseignements de « Pierre Ménard », je pourrais dire : lire, c'est réécrire, et écrire, c'est réécrire. On comprendra donc que ces deux tendances majeures qui n'en font peut-être qu'une, je les nomme « réécriture ». [...] Le terme est assez précis pour ne pas avoir tenté un théoricien qui se le serait annexé de manière définitive ; assez large pour renvoyer à toutes les procédures que privilégie

l'œuvre borgésienne (citation, plagiat, copie, dictée, glose, paraphrase, correction, sélection, traduction, collaboration, anthologie...). (1993 : 121)

Il pense, en effet, que la littérature universelle se réduirait à la constante reformulation de ces histoires archétypales à la fois immuables et modulables à l'infini. En effet, serait-elle, comme l'envisagera Borges dans plusieurs nouvelles, une sorte de prolifération du divers ? Elle se développerait alors dans le commentaire, comme l'envisage Borges dans « Ménard, auteur du *Quichotte* ». La lecture seule peut renverser la chronologie et faire précéder le *Quichotte* de Cervantès par celui de Ménard : « Avouerais-je que [...] je lis le *Quichotte* [...] comme si c'était Ménard qui l'avait conçu ? Il y a quelques soirs, en feuilletant le chapitre XXVI – qu'il n'a jamais essayé d'écrire-je reconnus le style de notre ami » (1993 : 44). Chacune des répétitions est innovatrice en tant qu'elle intervient dans un contexte différent, est provoquée par des causes différentes et à des interprétations, des lectures ou des effets nouveaux à chaque fois.

III. De la figuration du livre pour l'homme à la figure de l'objet-livre pour l'humanité

L'une des caractéristiques de la fiction de Borges est la présence permanente du livre qui est un élément essentiel de l'univers diégétique et rares sont les nouvelles dans lesquelles cet objet n'apparaît pas. Pour Raphaël Lellouche, il ne fait aucun doute : « [...] Borges ne se contente pas de mentionner des "livres" dans ses fictions : il fait de l'activité herméneutique de déchiffrement l'action même de la fable. Si bien que c'est l'essence du livre qui est au centre de l'ontologie de ses univers fictionnels » (1989 : 218). Or, les livres n'y sont pas des objets aussi anodins ; ils sont une notion connotée culturellement : « Réduits à leur "objectalité", les livres ne sont [...] pas pour autant muets. Nécessairement porteurs de sens, [...] ils se voient interdire un seul ordre de connotations, celles qui renvoient à une inhumanité de la matière, à la présence opaque de la chose. Comme dans une représentation iconique, ils sont lourds de tous les comportements humains qu'ils présupposent ou rendent possibles » (Gleize, 1992 : 16). Source de savoir ou d'évasion, il est associé à des pratiques, étant pour l'homme un instrument utile : « De tous les instruments de l'homme, le plus étonnant est, sans aucun doute, le livre » (Borges, 1985 : 147). Réservoir d'un patrimoine partagé de l'humanité, il est et restera « le prolongement de sa mémoire et de son imagination » (147), car il justifie l'existence de l'homme et la réalité où il évolue : « Étrange renversement qui fait de la chose écrite la "cause première" en quelque sorte, la preuve de réalité d'un monde » (Bénabès, 1988 : 141).

III. 1. Le livre-accessoire

Pour les personnages de Borges, deux activités humaines sont requises pour que le livre existe : la lecture et l'écriture. Définis comme étant des lecteurs et/ou des écrivains, ils prennent en charge une responsabilité herméneutique : l'écrivain, en amont, est un lecteur qui écrit et le lecteur, en aval, participe à l'écriture. L'utilisation du livre par les personnages, dans le cadre de leurs préoccupations quotidiennes, lui assure, comme message véhiculé pour être lu et interprété, le commerce entre le lecteur et l'auteur : « Le livre n'est pas une entité close : c'est une relation, c'est un centre d'innombrables relations » (Borges, 1992 : 208). Dans l'avertissement de *Fervor de Buenos Aires*, Borges parle de sa conception du lecteur, inspirée de la mouvance avant-gardiste historique : « À qui lirait/Si les pages de ce livre se permettent quelque vers bien venu, que le lecteur me pardonne la discourtoisie de l'avoir usurpé moi-même par anticipation. De peu différent nos néants ; la circonstance est triviale et fortuite que

tu sois le lecteur de ces exercices, et moi leur rédacteur » (1993 : 7). Si le lecteur cherche à donner la vraie signification au livre, autre que celle que l'auteur a voulu lui attribuer, le livre change suivant la situation de lecture : « Nous avons les livres, et les livres sont de véritables rêves, et chaque fois que nous relisons un livre, ce livre n'est plus tout à fait le même, et nous ne sommes plus tout à fait les mêmes non plus » (Borges, 1985 : 150). D'après cette citation, l'esquisse d'un tel travail d'interprétation semble amorcer les littératures interactives, où chaque lecture recrée un nouveau texte qui se pluralise selon les ressources infinies d'interprétations. Chaque lecture est novatrice suivant qu'elle s'opère dans une conjoncture différente, est engendrée par des causes et donne lieu à des effets différents. La production créatrice n'est plus l'apanage de celui qui s'adonne à l'écriture mais appartient à celui qui se lance dans l'exercice interprétatif, dans une totale méfiance ou subversion des règles et des valeurs en vogue.

Quant à l'écrivain, c'est une figure atemporelle, franchissant les limites des normes littéraires et passant les bornes de la chronologie. Il est constamment condamné à l'anonymat s'il n'arrive pas à réaliser des œuvres transcendantes. Même celui qui y arrive est sujet prématurément à l'oubli, étant dépassé par un prédécesseur : « [...] Je suis un disciple du passé, de tout le passé. Je ne crois pas aux écoles. Je ne crois pas à la chronologie. Je ne crois pas à la nécessité de dater les écrits » (Borges, 1985 : 147). Aussi, l'entreprise de l'écrivain s'inscrit-elle dans le cadre de la réécriture pérenne des thèmes antiques, avec comme principe fédérateur les références au double, à la symétrie et au miroir : « Nous récrivons toujours ce qu'écrivaient les anciens, et cela devrait nous suffire » (148). Pour que ses œuvres soient perdurables, dans la mémoire des lecteurs, Borges précise dans le prologue de son anthologie poétique personnelle qu'il faut écrire sous l'aspect de l'éternité : « Moi j'essaie d'écrire, disons, hors du temps » (2016 : 3). Au déclin de sa vie, ce point de vue demeure inchangé : « Vous y mettez [dans les livres] toute votre vie, l'expérience de toute votre vie ; vous y mettez tout votre passé, tout le présent. C'est vous-même que vous y mettez » (Borges, 1990 : 46), soutient-il. Il confie à Willis Barnstone qu'« [II] pense qu'il *faut* qu'il y ait un lien entre l'écrivain et son œuvre. Sans quoi l'œuvre ne serait qu'une combinaison de mots, un simple jeu » (115). À propos de l'inscription de l'œuvre dans l'éternité, Marcel Le Goff déclare : « Certes, Borges ne s'est pas désintéressé absolument du monde, mais son œuvre, délaissant le plus souvent l'histoire passagère et ses invraisemblables accidents politiques cherche en d'autres lieux de l'imaginaire son inscription définitive dans le Temps, ce Temps absolu qui n'est pas celui que le philosophe dénonce comme une illusion ni celui qui, pour l'homme, rythme les drames et les joies de l'existence » (1999 : 21).

III. 2. *Le livre-embrayeur*

Tout comme le livre est une composante essentielle du personnage, il est aussi une substance essentielle de l'intrigue. Il fonctionne comme un élément déclencheur de l'intrigue lorsqu'il se fait embrayeur grâce au contenu identifiable par les personnages. Ce contenu les interpelle, suscite chez eux une réaction qui va permettre d'amorcer les événements. L'accumulation des instances narratives apparaît très fréquemment dans les nouvelles de Borges. Elle associe des personnages qui *racontent* des livres et *relatent* ou citent d'autres livres ou d'autres personnages. Dans une nouvelle de *L'Aleph* à savoir « Le miracle secret », l'écrivain tchèque Jaromir Hladik est condamné à mort, avant d'avoir pu terminer son œuvre : « Il avait sollicité de Dieu une année entière pour terminer son travail : l'omnipotence divine lui accordait une année. Dieu opérait pour lui un miracle secret : le plomb germanique le tuerait à l'heure convenue ; mais, dans son esprit, une année s'écoulerait entre l'ordre et l'exécution de

cet ordre » (1993 : 299). Le véritable narrateur de « Undr » se trouve en réalité au quatrième niveau de narration. Borges cite un livre, qui cite un deuxième livre dont l'auteur a écrit la confidence d'un homme qu'il avait rencontré :

Je dois prévenir le lecteur qu'on chercherait en vain les pages que je traduis ici dans le *Libellus* (1615) d'Adam de Brême qui, on le sait, naquit et mourut au onzième siècle. Lappenberg les trouva dans un manuscrit de la Bodléienne d'Oxford et pensa qu'étant donné l'abondance de détails accessoires il s'agissait d'une interpolation tardive, mais il les a publiés à titre de curiosité dans ses *Analecta Germanica* (Leipzig, 1894). L'avis d'un simple amateur argentin compte peu ; le lecteur jugera de lui-même. Ma version espagnole n'est pas littérale, mais elle est digne de foi. (1983 : 94-95)

« L'approche d'Almotasim » est un récit dont le personnage principal est un roman intitulé *The Approach to Al-Mu'tasim*. « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » tisse sa trame événementielle à partir d'un livre prétendu authentique : le onzième tome de la *First Encyclopædia of Tlön*. Dans « La Bibliothèque de Babel », Borges construit un monde sous la forme d'une bibliothèque en apparence infinie : « L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération bordés par des balustrades très basses » (1993 : 75). Selon les termes de son auteur, « Le livre de sable » porte sur un objet inconcevable. Le narrateur, bibliothécaire à la retraite, reçoit la visite d'un inconnu venu lui vendre un livre sacré trouvé en Inde. Ouvrant ce volume au poids inhabituel et aux caractères inconnus, il s'étonne de voir que la numérotation des pages ne respecte pas l'ordre des nombres entiers naturels : « Mon attention fut attirée par le fait qu'une page paire portait, disons, le numéro 40514 et la page impaire qui suivait, le numéro 999. Je tournai cette page ; au verso la pagination comportait huit chiffres. » (1993 : 98). De même, une ancre vue sur une page disparaît aussitôt : on a beau rouvrir le livre à cette même page, on ne retrouvera jamais l'illustration. Le vendeur explique : ce livre s'appelle « le Livre de Sable, parce que ni ce livre ni le sable n'ont de commencement ni de fin » (99). « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » représente, à travers la description du roman « chaotique » écrit par Ts'ui Pen, l'aïeul d'un des personnages, le texte labyrinthique, « réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse toutes les possibilités » (1993 : 100).

III. 3. Le livre-adjutant

L'intrigue est centrée sur le livre qui accorde aux personnages la possibilité d'évoluer ou de résoudre une situation problématique. Dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », le livre prend la forme d'une encyclopédie qui devient le centre d'intérêt du narrateur. Celui-ci le considère comme la finalité de ses actions et de ses réflexions. L'apparition du livre dans *Le Livre de sable* bouleverse le destin du personnage-narrateur qui, une fois découvrant son contenu, s'acharne à l'acheter coûte que coûte. Cette puissance énigmatique du livre s'affaiblira dans la nouvelle « La Bibliothèque Babel ». Les bibliothécaires se désintéressent totalement des livres étant donné qu'ils sont indéchiffrables. Ils se résolvent à les décrypter et la découverte de leur signification paraît une mission ultime qu'ils assumeront jusqu'au bout.

III. 4. *Le livre-miroir*

La présence du livre, parfois avec son intitulé, crée une distance propre à réfléchir sur la fiction romanesque en la dédoublant, en la commentant ou en la mettant en abyme. Dans « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », le lecteur prend connaissance d'une encyclopédie inventée, véritable somme d'un monde imaginaire qui serait la négation platonique de notre monde matérialiste : « Si nos prévisions sont exactes, d'ici cent ans quelqu'un découvrira les cent tomes de la Seconde Encyclopédie de Tlön. Alors l'anglais, le français et l'espagnol lui-même disparaîtront de la planète. Le monde sera Tlön » (1993 : 20). La découverte du cosmos, qualifié de « paradis » dans le *Poème des dons*, n'est possible que dans la bibliothèque. Il est d'une facilité déconcertante de trouver chez Borges la métaphore de l'univers comme bibliothèque. Dans le cas de *L'auteur*, dès les premières lignes de l'incipit, on remarque cette phrase qui, d'une certaine façon, est une déclaration introductive : « Je laisse derrière moi les rumeurs de la place et j'entre dans la bibliothèque » (2010 : 3). Pour se connecter avec le cosmos, l'écrivain s'éloigne du monde matériel, de la place, et s'enferme dans la bibliothèque. *Le livre de sable* est la véritable figure du Livre total à l'instar du catalogue des catalogues de « La Bibliothèque de Babel ».

Conclusion

À travers une intertextualité signifiante, Jorge Luis Borges met en scène, dans ses nouvelles, la figure du livre, de la bibliothèque, de l'écrivain et du lecteur, en créant des jeux de dédoublement et de reprise qui donnent lieu à un retour de la littérature sur elle-même. De toutes les nouvelles que nous avons analysées, bon nombres font du livre l'assise du récit et de la diégèse. Cependant, même quand le livre ou la bibliothèque ne jouit pas de la priorité dans la trame narrative, il n'en demeure pas une préoccupation prioritaire. La répétitivité du motif du livre contribue à la mise en œuvre de sa figuration en tant que figure à part entière dans la fiction.

Cette poétique du livre est mise en place, dans les nouvelles de Borges, par la multiplication des jeux intertextuels ordonnancée par les citations, les allusions et les réécritures. Borges reprend les ouvrages antérieurs et leur insuffle une nouvelle vie en les insérant dans un nouveau texte qui raconte la même histoire avec un nouveau sens. En outre, le dédoublement du livre dans le livre élabore en filigrane l'esthétique du double chez l'auteur argentin : double discours littéraire avec l'insertion de citations qui dédoublent l'écriture en insérant d'autres écrits en son sein ; doubles écrivains de ses récits qui réécrivent en négociant à chaque fois des versions spécifiques ; double des personnages quand ceux-ci s'incarnent dans des mondes virtuels ; double des récits avec les jeux de mise en abyme ; mondes dédoublés. Ce goût pour le dédoublement et l'intertextualité, qui se manifeste à la fois au niveau de la diégèse et au niveau de l'écriture, montre que notre auteur généralise la poétique de l'hypertextualité. Si Borges décline les sommations éditoriales de banalisation, c'est parce qu'il produit et défend une littérature qui harmonise l'érudition de la figure du livre et de sa figuration.

La poétique du livre s'épanouit suite aux multiples jeux intertextuels en transférant l'essence d'une œuvre dans un nouveau cadre en papier afin qu'il vive éternellement. Cette éternité est telle qu'il suffirait d'ailleurs de réécrire la fiction personnelle de Borges ou celle d'autrui, pour avoir une définition de la poétique de la littérature chez Borges.

BIBLIOGRAPHIE :

BARNSTONE, Willis (présentées par) (1984). *Conversations avec J.L. Borges à l'occasion de son 80^e anniversaire*. Paris : Ramsay.

BÉNABÈS, M. (1988). L'« objet-livre » dans les textes de Borges. In J. Y. BORJAUD (coord.), *Analyses & réflexions sur Borges, Fictions : mythe et récit* (pp. 141-144). Paris : Ellipses Marketing.

BORGES, Jorge Luis (1967). « L'immortel ». In *L'Alep* (pp. 7-21). Trad. de Roger Caillois et René L.-F. Durand. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1967). « Emma Zunz ». In *L'Alep* (pp. 46-51). Trad. de Roger Caillois et René L.-F. Durand. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1967). « Abenhacan el Bokhari ». In *L'Alep* (pp. 92-100). Trad. de Roger Caillois et René L.-F. Durand. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1970). « Juan Murana ». In *Le rapport de Brodie* (pp. 65-72). Trad. de Françoise-Marie ROSSET. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1978). « Le livre de sable ». In *Le livre de sable*, (pp. 137-144). Trad. de Françoise Rosset. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1980). *Essai d'autobiographie*, précédé du *Livre de préfaces*. Paris: Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1983). « Undr ». In *Le livre de sable* (pp. 92-100). Trad. de Françoise ROSSET. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1985). « Le livre ». In *Conférences*, (pp. 146-158). Trad. de Françoise-Marie Rosset. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1990). *Entretiens sur la poésie et la littérature* suivi de *Quatre essais sur J. L. Borges*. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1992). *Enquêtes* suivi de *Entretien*. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). *Fictions*. Trad. de Roger Caillois, Nestor Ibarra & Paul Verdevoye. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius ». In *Fictions* (pp. 11-31). Trad. de Roger Caillois, Nestor Ibarra & Paul Verdevoye. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « L'Approche d'Almotasim ». In *Fictions* (pp. 33-40). Trad. de Nestor Ibarra. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». In *Fictions* (pp. 41-52). Trad. de Paul Verdevoye. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « La Bibliothèque de Babel ». In *Fictions* (pp. 71-81). Trad. de Nestor Ibarra. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent ». In *Fictions* (pp. 91-104). Trad. de par Paul Verdovoye. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « Le miracle secret ». In *Fictions* (pp. 296-315). Trad. de Paul Verdovoye. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis (1993). « Ferveur de Buenos Aires ». In *Œuvres complètes, tome 1* (pp. 3-49). Trad. de Nestor Ibarra. Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis & FERRARI, Osvaldo (coord.) (1995). *Dialogues I*. Paris : Pocket.

BORGES, Jorge Luis (1999). « Le roman policier ». In Jorge Luis Borges (Ed.). *Œuvres complètes* (pp. 762-771). Paris : Gallimard.

BORGES, Jorge Luis & SABATO, Ernesto (coord.) (2004). *Conversations à Buenos Aires*. Paris : Éditions 10-18.

- BORGES, Jorge Luis (2010). « Kafka et ses précurseurs », *Œuvres complètes I* (pp. 751-753). Paris : Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (2010). *Œuvres complètes, t. II*. Paris : Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (2010). « L'Auteur ». In *Œuvres complètes, t. II* (pp. 3-61). Trad. de Jean-Pierre Bernès, Roger Caillois & Nestor Ibarra. Paris : Gallimard.
- BORGES, Jorge Luis (2016). *Anthologie personnelle*. Paris : Gallimard.
- FABRE, Jean (2007). *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti.
- GENETTE, Gérard (1966). *Figures*. Paris : Seuil.
- GENETTE, Gérard (1999). La littérature selon Borges. In D. De Roux & J. De Milleret (coord.). *Cahier de L'Herne* (pp. 323-327). Paris : L'Herne.
- GLEIZE, Joëlle (1992). *Le Double Miroir – Le Livre dans les Livres de Stendhal à Proust*. Paris : Hachette.
- LAFON, Michel (1990). *Borges ou la réécriture*. Paris : Seuil.
- LAFON, Michel (1993). Recherches sur l'œuvre de Jorge Luis Borges -Écriture et réécriture (Position de Thèse). *Sociocriticism*, 14, pp.109 -117.
- LAMONTAGNE, André (1992). *Les mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*. Laval : Les Presses Universitaires de Laval.
- LE GOFF, Marcel (1999). *Jorge Luis Borges. L'univers, la lettre et le secret*. Paris: L'Harmattan.
- LELLOUCHE, Raphaël (1989). *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*. Paris : Balland.
- MONEGAL, Emir- Rodriguez (1983). *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire*. Paris : Gallimard.
- PERERA SAN MARTIN, Nicasio. (1973). La nième lecture de La Bibliothèque de Babel de Jorge Luis Borges. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 21, pp. 31-41.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Paris : Seuil.
- TAILLANDIER, François (2003). *Borges. Une restitution du monde*. Paris : Mercure de France.
- VARGAS LLOSA, Mario (coord.) (2004). *Un demi-siècle avec Borges*. Paris : L'Herne.

Prudențiu – (re)scriitor al canonului clasic

Prudentius – (Re)writer of the Classical Literary Canon

MIHAI BALTAG

Cercetător independent

mihaiibaltagiasi@gmail.com

Cuvinte-cheie

poezie; intertextualitate; finalitate; spiritualitate; artă poetică.

Keywords

Christian hymns; psalms; Classical Antiquity; *ars poetica*; intertextuality.

Lirica religioasă de expresie latină are un debut tardiv (a doua jumătate a secolului IV) în raport cu restul literaturii patristice. Această întârziere este „recuperată” rapid și spectaculos, prin condeiele unor scriitori de excepție, precum Ambrozie al Mediolanului ori poetul Prudențiu. În studiul nostru, observăm câteva fragmente din scrierile lui Prudențiu care indică un efort creator pentru a înzestra Biserica începuturilor cu o operă consistentă care să poată sta alături de lucrările consacrate ale Antichității clasice păgâne. Pasajele avute în vedere creionează elemente de artă poetică, o reflecție asupra scrisului propriu și asupra finalităților acestuia; Prudențiu își rodește talentul poetic și abilitățile culturale de excepție pentru a crea o operă valoroasă și fascinantă care și astăzi oferă cercetătorului posibilități nebănuite de interpretare.

The Christian poetry of the Late Roman Empire has a rather delayed start when compared to the bulk of the other patristic writings. However, these tardy beginnings are spectacularly recovered during the second half of the 4th century through the significant contributions of learned authors such as Ambrose of Mediolanum and Prudentius. Our present study dwells on a few poetic fragments of Prudentius's works in which the Spaniard writer deals with the problem of writing itself. When read attentively, these fragments reveal that the writer is aware of the novelty of his Christian poetry within the context of a monumental pagan culture. An admirer of the achievements of the Roman-Greek world, Prudentius does not proceed to a complete rebuttal of the classical writers. Instead, he makes good use of the cultural thesaurus of the Antiquity to create a worthy and original corpus of poetic writings.

Caracterul tardiv al avântului cultural roman este un loc comun, dar și motiv de ironie (fină ori mai directă), întrucât a stat mai tot timpul în umbra prestigioasă a elenismului. Primul versificator de limbă latină, Livius Andronicus (cel care, printre altele, echivalează *Odyseea* lui Homer în metru latin) era prizonier de război grec din Tarent, capturat în timpul celui de-al doilea război punic, în secolul III î. Hr. Astfel, literatura romanilor stă încă de la început sub semnul rescrierii unor opere consacrate. Această situație a *incipit*-ului poeziei ilustrează din plin cunoscuta descriere horațiană: *Graecia capta ferum victorem cepit* (*Epist.*, II, 1, 156). În ciuda faptului că literele și gândirea romană își câștigă treptat un loc de vârf, clivajul lingvistic se

menține mereu, până la sfârșitul Imperiului continuând și în Evul Medieval timpuriu; amintim aici spre exemplificare situația grăitoare a împăratului Iulian Apostatul (361-363), care comunica în greacă, stăpânind doar o latină precară.

Un ecart de timp similar intervine și în cazul poeziei creștine de expresie latină. Lăsând la o parte tentativele pitorești ale lui Commodianus (sec. III) și Juvenus (care versifică Evangheliile, în prima jumătate a secolului IV), imnologia creștină latină începe (cu un admirabil avânt) de abia în a doua jumătate a secolului IV. Consemnăm aici în trecere contribuția decisivă a lui Ambrozio al Mediolanului, cel care consacră pentru totdeauna prozodia specifică imnului creștin; cu aproximativ două decenii înainte, episcopul Ilarie de Pictavium (autor care nu se distinge ca versificator) este primul care scrie imnuri religioase, cel puțin potrivit stadiului actual al cercetării. Tot aici trebuie să menționăm și o a treia sursă majoră a sub-genului, pe Prudențiu, originar din nordul Hispaniei romane, autor care redactează o elegantă culegere de imnuri creștine, intitulată *Liber Cathemerinon*, o reușită a liricii latine a tuturor timpurilor. Opera lui Prudențiu are o cronologie incertă, fiind datată aproximativ în jurul anului 400 A. D., cel mai probabil la scurt timp după activitatea lui Ambrozio și această operă duce la desăvârșire lucrarea inițiată de Ilarie de Pictavium și de episcopul Mediolanului.

Întârzierea aceasta considerabilă este de înțeles atunci când privim la cele două cauze majore: existența unei surse biblice preexistente (psalmii lui David) și reticența generală a Bisericii față de poezia clasică antică (privită drept depozitarul prin excelență al tezaurului mitologic păgân greco-roman). Psalmii vetero-testamentari sunt atestați de timpuriu drept parte a programului liturgic ori a devoțiunii particulare (vezi în Tertulian *Apolog.* II, 9; XXXIX, 18, *Ad uxorem* II, 8, *De Anima*, IX, 4). Fără îndoială că aceștia fac trecerea de la tradiția liturgică a cultului mozaic spre proto-liturgia primilor creștini. Ansamblul celor 150 de psalmi atribuiți lui David este preluat (și probabil îmbogățit cu creații proprii de ale emulilor) în viața activă a Bisericii încă de la începuturi. Locul privilegiat al psalmilor trebuie înțeles și în virtutea rolului aparte pe care-l aveau în viața creștinilor practicanți, acela de sursă profetică prin excelență pentru istoria sacră a vieții lui Hristos – fapt anunțat încă din Evanghelie: „... trebuie să se împlinească toate cele scrise despre Mine în Legea lui Moise, în prooroci și în psalmi” (*Luca* 24, 44). Tertulian folosește aceleași argumente, în *De carne Christi*, când combate influențele gnostice afirmând că psalmii „noștri” sunt *sanctissimi et receptissimi prophetae David. Ille apud nos canit Christum, per quem se cecinit ipse Christus* („... ai foarte cunoscutului și preasfântului profet David. El L-a cântat în Biserica noastră pe Hristos, căci Hristos S-a profețit pe Sine prin vocea aceluia”, *De carne Christi* XX, 3). O asemenea lectură profetică și hristică arată încă o dată prezența importantă a liricii vetero-testamentare davidice în cotidianul liturgic, comun ori privat, al primelor generații de creștini. Iar menționarea din cunoscuta epistolă a lui Plinius cel Tânăr face trimitere tocmai la această realitate foarte timpurie (respectiva scrisoare fiind redactată pe la 112 A. D.): *essent soliti stato die ante lucem convenire carmenque Christo quasi Deo dicere secum invicem* („au drept obicei să se întâlnească înainte de răsăritul soarelui și să cânte răspunzându-și unii altora un imn lui Hristos ca unui zeu” Plinius, *Epist.* X, 96, 7). Cu privire de neinițiat, Plinius cel Tânăr descrie aici, în scrisoarea către împăratul Traian, cântarea de tip antifonic, fără să fie limpede dacă este vorba de psalmi ori de creații proprii ori de ambele tipuri de texte (J. Fontaine, 1980, *passim* 132-133).

La acestea se adaugă, așa cum am mai arătat și circumspecția generală a creștinilor în legătură cu arta poeziei la scriitorii păgâni. Scrierea și scandările din epopeile fundamentale reprezentau material de bază pentru școlarul din clasele primare, material de pe care deprindea

(până la o vârstă înaintată) scrisul și cititul. Emblematică este lamentarea lui Augustin, din cartea întâi din *Confesiunile* sale în care regretă tristețea și lacrimile pe care le vărsa ca elev pentru nenorocirile amoroase artificiale ale Didonei. De altfel, vocația de dascăl în școlile greco-romane era dintre cele mai puțin dezirabile; Tertulian o interzicea, fără a opri totuși frecventarea școlilor păgâne de către elevii creștini. (Tertulian, în *De idolatria*, X-XXX, *apud* Marrou, 1997: 141)

Având în vedere așadar toate aceste considerații, devin mai clare motivațiile pentru care lirica liturgică întârzie să apară în orizontul cultural al Imperiului greco-roman. De altfel, creația patristică în general atinge în contextul secolului IV o amploare nemaîntâlnită, atunci când noile realități culturale și politice se schimbă semnificativ, determinându-i pe scriitorii cultivați ai Bisericii să intre în dialog cu moștenirea monumentală a Antichității. În acest cadru complex apare opera lui Prudențiu, cel care perfecționează imnul creștin în *Cathemerinon* – o colecție de douăsprezece piese lirice creștine, dedicate sărbătorilor de peste an ori diferitelor momente ale parcursului cotidian, valorificate liturgic; într-un limbaj simplu, sobru și elegant, poetul evocă figuri și episoade biblice puse în legătură cu tema fiecărui poem. Calitatea de excepție a liricii prudențiene a fost recunoscută și din punct de vedere canonic, de către Biserica Romano-Catolică, versuri din *Cathemerinon* fiind incluse în ritualul slujbelor apusene (Prudențiu este singurul autor laic a cărui operă se bucură de un asemenea tratament). În prezenta lucrare avem în vedere câteva fragmente de text de ale autorului hispan în care este pusă în lumină intenția lui de a reevalua, rescriind uneori, moștenirea culturală impresionantă a lumii antice.

O asemenea poziționare este de înțeles în cadrul secolului IV (în perioada *post Edictum Mediolanense*), când Imperiul Roman devine treptat unul creștin. Familia imperială constantiniană se convertește, fiind urmată (fie din convingere, fie din interes) de elita aristocratică a provinciei Italia și a restului regiunilor; pe parcursul câtorva decenii, raportul demografic, dar și cel de putere dintre păgâni și creștini se schimbă în favoarea celor din urmă. Acum episcopii cultivați și scriitorii bisericești nu mai au atât de multă nevoie de avântul apologetic al generațiilor anterioare, pentru că nu se mai adresează unui public ostil (și uneori chiar persecutor) care să dețină o putere semnificativă. Scrierile poetului nostru corespund acestui *frame* cultural complex și baroc al epocii, iar caracterul lor apologetic este mai mult unul conciliator, care năzuiește mai degrabă spre o validare valorică și creatoare, decât către una juridică și argumentativă.

Concluzia unanimă a cercetătorilor clasiști (J. Fontaine, W. Ludwig, E. Cizek) reliefează un caracter programatic și arhitectural al operei prudențiene: poetul elaborează un echivalent creștin al poeziei antice consacrate. Acest tezaur clasic este admirat evident, cu toate că asemenea admirație nu este mărturisită *expressis verbis*. Mai apropiat în spirit de Augustin decât de abrazivul Tertulian, Prudențiu privește spre piscurile creației păgâne prin lentila unui spirit irenic, care caută (și reușește) nu doar să imite creator, ci și să continue tradiția reprezentată de scriitorii pe care îi prețuiește. Iar din acest punct de vedere, poetul nostru se încadrează cu ușurință în rândul autorilor creștini care încearcă să integreze moștenirea spirituală a noii religii celei a Antichității păgâne.

Însă această poziționare conștientă a poetului înseamnă și o reconsiderare vizibilă a artei scrisului. Noua direcție poetică (dar și patristică) înseamnă o soluție de continuitate în raport cu scriitorii anteriori, însă nu propune o continuitate neîntreruptă. Poetul alcătuiește deliberat „cântare nouă”, asemeni unui psalmist, ecou peste veacuri al regelui și poetului David: „Cântați Domnului cântare nouă...” (*Psalmi*, 95, 1). Parcurgând scrierile poetice ale lui Prudențiu, disipate în text, întâlnim *passim* versuri care vădesc caracterul intenționat al acestei opere originale care

rămâne fidelă schimbând. În acest context vom schița câteva observații pe marginea acelor fragmente prudentiene care sunt semnificative pentru subiectul tratat.

O primă intervenție de felul acesta, autoreflexivă, este chiar cea din începutul prologului *Psychomachiei*, poem epopeic și alegoric, cel mai cunoscut și mai frecventat text al autorului. În buna tradiție a textelor epice, și *Psychomachia* începe cu invocația către divinitate (*O, Christe... Psychomachia*, 1), însă aici nu este invocată muza ori zeița, ci Hristos. Dacă înainte poetul cerea asistența Parnasului ori a Olimpului pentru a cânta în versuri faptele protagonistului, aici este chemat Hristos (*bone Ductor*, în *Psychomachia*, 11) drept comandant și călăuză în lupta cu păcatul – schimbarea de paradigmă este grăitoare. Această substituție este ilustrativă pentru teza noastră când facem comparația cu textele epopeilor consacrate. În epopeea clasică, pe care o emulează Prudențiu, prologul are un loc privilegiat, în care se creiona profilul eroului exemplar; aici era esențializat în nuce întregul parcurs epic ulterior. Iar în *Psychomachia* poetul rămâne fidel și acestui model – deși poemul este o epopee alegorică (unde virtuțile creștine și viciile sunt personificate drept antagoniști pe câmpul de luptă), protagonistul real este sufletul uman (fapt pe care îl anunță și titlul redactat în grecește și care s-ar putea traduce prin „lupta sufletului” – ψυχης μάχη).

Pentru filologul clasicist însă, stadiul actual al cercetării relevă și alte valori ale invocării de *incipit* a epopeei prudentiene; mai precis, clasicistul identifică aici un centon¹ virgilian preluat aproape identic din cartea a VI-a din *Eneida*. Redăm în continuare „peticirea” cu stih virgilian: *O, Christe, graves hominum semper miserate labores* („O, Christoase, Cel Ce întotdeauna ai milă de grelele necazuri ale oamenilor”, *Psychomachia*, 1), rescriind cu aproape aceleași cuvinte invocarea rostită de Aeneas în momentul întâlnirii cu Sybilla din Cumae: *Phoebe, gravis Troiae semper miserate labores* („Phoebus / Apollo, cel ce întotdeauna ai milă de grelele necazuri ale troienilor”, *Eneida*, VI, 56). Centonarea aceasta este importantă și pentru că este o trimitere intertextuală care reia o secvență hotărâtoare din parcursul eroului troian – cartea a VI-a, corespunzătoare părții mediane din *Eneida* conține momentul unei teofanii decisive, care îl va ajuta pe erou „să dea sens parcursului trecut, dar mai ales celui viitor” (Baltag, 2020: 104). Acum lui Aeneas i se relevă cu claritate sensul destinului său; rătăcirile troienilor încetează, iar expediția lor capătă rost și fermitate. Acesta este pasajul pivotal al întregii epopei, cu care era fără îndoială familiarizat orice retor, ba chiar orice școlar al vremii. Pentru o hermeneutică adecvată este așadar necesar, în cazul acestei citări a lui Vergilius, să înțelegem și locul centonului în economia întregului text – în cel original, din care se preia, dar și în textul de destinație, în care este inserat. Alegerea și plasarea unor inserții din autorii clasici (cel mai frecventat fiind Vergilius, desigur) nu era fortuită, ci deseori, la un autor de talia lui Prudențiu, cel puțin, era plasată în centrul unui nod complex de semnificații pentru a cărui interpretare hermeneutic era nevoie de instrumentele clasicistului.

După aceste observații, nu mai surprind versurile din *Apotheosis: torquetur Apollo / nomine percussus Christi, nec fulmina Verbi / ferre potest; agitant miserum tot verbera linguae, / quot laudata Dei resonant miracula Christi* („Apollo se răsucesce lovit de numele lui Hristos și nu poate să suporte fulgerul Cuvântului; limba biciuitoare îl chinuie amarnic ori de câte ori faptele minunate ale lui Hristos Dumnezeu sunt cântate.”, în Prudențiu, *Apotheosis*, 402-405). Întrucât în primul vers al *Psychomachiei*, discutat anterior, se recurge de fapt la o simplă substituție a numelor (ambele în vocativ): *Christe* în loc de *Phoebe*, putem considera că pasajul din *Apotheosis* are funcția unei

¹ Centonarea era practica literară a preluării unor versuri ori fragmente de versuri din operele scriitorilor consacrați; vine de la latinescul *cento*, *centonis*, care înseamnă „petec”, și este ceva specific literaturii din perioada târzie a Imperiului Roman.

trimiteri la *incipit*-ul prologului (o variantă de intertextualitate internă). O astfel de înlocuire este semnificativă hermeneutic, semnalând de la început intenția de rescriere a textului epopeic, unde în mod tradițional versurile de deschidere conțin *in nuce* întregul poem. În epopeea prudențiană, rolul protagonistului exemplar este preluat de către sufletul uman aflat în luptă cu patimile care îl stârnesc: *Novimus ancipites nebuloso in pectore sensus / sudare alternis conflictibus... Ferrent bella horrida, ferrent / ossibus inclusa, fremit et discordibus armis* („Știm că în inima noastră înnegurată gândurile contrare se luptă cu rândul... Războaie îngrozitoare se dezlănțuie înăuntrul membrilor noastre; natura omenească, având îndoită alcătuire, freamătă de lupta oștirilor dușmane”, *Psychomachia*, 893-894..., 902-903). Iar rolul zeiței este preluat de către Hristos, Căruia I se cere asistență în conflictul dihotomic interior al creștinului: *Dissere, Rex noster, quo milite pellere culpas / mens armata queat nostri de pectoris antro... Nec enim, bone Ductor, / magnarum virtutum inopes nervisque carentes / Christicolos vitiis populantibus exposuisti*. („Spune-ne, Rege al nostru, cu care ostași sufletul înarmat poate goni păcatele din adâncul inimii... Într-adevăr, bunule Comandant, nu i-ai lăsat pe creștini lipsiți de apărare în fața viciilor pustiitoare, fără putere și fără marile virtuți”, *Psychomachia*, 5-6, 11-13). Asemenea echivalentelor sale clasice, prologul anunță conținutul viitor, care acum este unul didacticist, organizat pe coordonatele spiritualității creștine: *Vincendi praesens ratio est, si comminus ipsas / Virtutum facies et conluctantia contra / Viribus infestis liceat portenta notare*. („Este limpede cum vom obține victoria, de vom putea vedea cum virtuțile însele duc lupta îndeaproape cu monștrii care le sunt dușmani îndârjiți”, *Psychomachia*, 18-20).

Într-un asemenea context, lectura fragmentului amintit din *Apotheosis* (*torquetur Apollo...* *Apotheosis*, 402) se întregeste. Legătura dintre cele două texte este observată dintr-o perspectivă hermeneutică diferită atunci când luăm în discuție rolul privilegiat al lui Apollo / Phoebus, zeu-solar, cel mai elen dintre toți „locuitorii” panteonului. Remarca lui Prudențiu pare să ia caracterul unei veritabile replici date sincretismului păgân. De asemenea, în mentalitatea cosmopolită a romanilor din perioada de asfințit a Imperiului, Apollo avea și un pronunțat caracter universal. În *Saturnalia* (veritabil *Weltanschauung* al lumii antice romane târzii), Macrobius, prin vocea lui Praetextatus, acreditează concepția potrivit căreia toate zeitățile sunt emanații ale soarelui, deci au o natură solară; iar Aeneas este investit, folosind argumente filologice, cu calitatea de *pontifex maximus* (Macrobius, *Saturnalia*, I, XVII, 2; III, II, 16-17). Dacă la toate acestea mai adăugăm și faptul că Apollo era zeul poeziei, atunci percepem în adevărata lui amploare caracterul radical pe care îl are, la poetul nostru, dislocarea lui Phoebus, zeu-soare. Este unul din motivele pentru care investim practica centonării la Prudențiu cu valoarea unui vehicul de intertextualitate (Baltag, 2020: 106). Poetul procedează în plan simbolic la o asemenea înlocuire pentru că arta scrisului în sine capătă alte valori la acesta, inspirate de spiritualitatea iudeo-creștină a noii religii. Dintre toate scrierile prudențiene, poemul epopeic *Psychomachia* are cel mai pronunțat caracter pedagogic. De aceea, nu este surprinzător că în acest text, mai mult decât în oricare altă scriere, abundă centoanele virgiliene, cercetarea considerându-l „a Christian Aeneid” (Mahoney, 1934: 76). Mai observăm, referitor la pasajul din *Apotheosis*, că aici e consemnată și cea mai radicală poziționare de-a poetului, unde poezia păgână a celor vechi pare să fie respinsă *in corpore*; o asemenea poziționare este totuși ceva atipic și nu reprezintă fidel spiritul prudențian.

Cititorul modern nu mai poate sesiza astăzi impactul revoluționar al unei asemenea concepții estetice. Pentru lectorul zilelor noastre, întreprinderea realizată prin intermediul *Psychomachiei* poate părea doar un experiment literar, ba chiar o bizarerie livrescă. Dar poetul deschide astfel un drum nebănuit până atunci, întrucât la cei vechi nu exista conflictul interior

ca temă literară. Or, la poetul hispan personajul este tocmai sufletul omenesc (al creștinului) disputat de tendințe adverse; *mutatis mutandis*, poetul reia întreprinderea filozofică și spirituală a lui Augustin din *Confesiuni*. Problematizând astfel, Prudențiu anticipează într-un mod vizionar polifonia literară a epocii moderne. Această temă literară a bătăliei sufletești va continua ilustru în literatura universală sub condeilul unui Cervantes, Thomas Mann ori F.M. Dostoievski (Baltag, 2020: 57). Parțial, aici găsim explicația pentru popularitatea medievală ulterioară a epopeii alegorice *Psychomachia*². De altfel, caracterul modern de anticipare al operei prudențiene este un subiect generos care merită tratat mult mai pe larg decât o pot face paginile studiului nostru prezent.

O altă lucrare pe care o avem în vedere atunci când urmărim reflecțiile autorului asupra propriului scris este prefața sa autobiografică, intitulată chiar *Praefatio*, scrisă în anul 405. Acesta este un scurt text – patruzeci și cinci de versuri structurate într-un terțet original (un stih gliconic, apoi un asclepiad minor, urmat de un asclepiad major; Lavarenne, 1972: 1) – care pare alcătuit pentru a sta în deschiderea unei ediții probabil complete (Fontaine, 1980: 142; Coman, 1999: 172). În cazul acestei prefețe-poem, caracterul autobiografic nu este foarte pregnant, ci mai degrabă aparent; poetul mai degrabă meditează asupra creației sale în contextul propriei existențe. Caracterul de artă poetică este aici cel mai consistent și cel mai manifest.

În *Praefatio* există desigur trimiteri spre propriul parcurs academic și de funcționar imperial, însă acestea sunt foarte discrete și voalate: *max docuit toga / infectum vitii falsa loqui, non sine crimine. / Tum lasciva proteruitas / et luxus petulens (heu pudet ac piget!) / foedavit iuvenem* („apoi toga pătată de patimi m-a deprins a rosti cele neadevărate, iar aceasta nu fără de vreo vină³. Apoi, nerușinarea dezvăluită, destrăbălarea obraznică (ce rușine, ce regrete!) / mi-au întinat tinerețea”, *Praefatio*, 8-12). Ajuns acum în pragul senectuții, Prudențiu își contemplă viața cu o înțeleaptă melancolie, amintind de tonurile *Ecclesiastului*. Scrisul este privit și valorificat de el în raport cu momentul acesta de bilanț: *Dicendum mihi: „Quisquis es, / mundum, quem coluit, mens tua perdidit; / non sunt illa Dei, quae studuit, cuius habebis.”* („Vremea este să-mi spun: Oricine ești, sufletul tău a pierdut lumea aceasta, în care te-ai străduit; acelea pe care le-ai dorit nu sunt ale Domnului la Care te vei duce.”, *Praefatio*, 31-33). Iar dacă faptele cele bune lipsesc, atunci meșteșugul de versificator și amploarea culturală a spiritului său poetic trebuie adus în lumina credinței drept ofrandă: *Atqui fine sub ultimo / peccatrix anima stultitiam exuat; / saltem voce Deum concelebre, si meritis nequit.* („Și atunci, până când sufletul păcătos își leapădă negliobia la hotarul de sfârșit al vieții, să Îl slăvească pe Dumnezeu prin cântec, dacă faptele bune îi lipsesc.”, *Praefatio*, 34-36).

În studiul său *La poète latin chrétien nouveau psalmiste*, J. Fontaine dovedește cu ample argumente filologice paralela pertinentă dintre primii imnografi creștini (printre care și Prudențiu) și psalmist. Prudențiu reia cu adevărat gestul lui David: „Să se îndrepteze rugăciunea mea, ca tămâia înaintea Ta; ridicarea mâinilor mele, jertfă de seară”. (*Psalmi*, 140, 2) Gestul cultural și creator al poetului aproape că este asimilat unei asceze, este felul lui de a fi părtaș la misterul divin al creației. În prefață scriitorul își trece pe în revistă propria operă având acum viziunea celui convertit: *Hymnis continuet dies, / nec nox ulla vacet, quin Dominum canat; / pugnet contra hereses, catholicam discutat fidem;* („Ziua imnele să răsună fără de încetare și nici o noapte să nu treacă fără a-I cânta Domnului; cu ereziile să se bată, iar credința cea adevărată să o

² *Psychomachia* este una dintre sursele artei dramatice din Evul Mediu european.

³ Aici *falsa* poate fi o trimitere la caracterul ficțional al scrierilor frecventate în perioada studiilor - un reproș adresat în mod curent de către creștini sistemului de învățământ antic; iar *crimine* este o acuză discretă îndreptată spre moralitatea incertă a persuasiunii propusă de arta retorică, o temă veche la antici, temă care precedă apariția creștinismului.

rostească?” *Praefatio*, 37-39). Calitatea de „nou psalmist” este semnalată și în sfârșitul *Psychomachiei* atunci când armata virtuților sufletești învingătoare se retrage în castru intonând psalmi: *Sic expugnata vitiorum gente resultant / mystica dulcimodis virtutum carmina psalmis*. („Astfel, după ce armia patimilor a fost alungată, se aud cântecele mistice pe care virtuțile le psalmodiază melodios”, *Psychomachia*, 724-725). În ultimul episod al războiului sufleteesc, victoria este marcată în același fel în care poetul alege să își valorifice creator propria existență.

Deși *Praefatio* are un consistent conținut creștin și biografic (dar nu hagiografic), Prudențiu tratează acest text sintetic ca o uvertură la întreaga sa operă. Aici se anunță, indirect și delicat, ansamblul întregului construct creator prudențian. Poetul păstrează eșafodajul prozodic și stilistic, însă în cărțile sale rescrie conținutul textului clasic. Iar toate acestea, fecundate de încărcătura noii spiritualități, dar și de geniul poetic, ating rezultate remarcabile pe care, fără teama de a exagera, le observăm la temelia culturii europene de astăzi.

Un ultim fragment la care facem referire aici este cel din imnul al treilea din *Cathemerinon*, un imn de mulțumire și de slavă înainte de masă. Textul se deschide cu o invocatie către Dumnezeu-proniatorul, de fapt un fel de rugăciune creștină structurată după metrica poeziei clasice. Aici își face loc printre altele, o strofă cel puțin surprinzătoare: *Sperne, Camena, leves hederas / cingere tempora quis solita es, / sartaque mystica dactylico / texere docta liga strophio / laude Dei redimita comas!* („Disprețuiește, muză, iedera ușoară cu care obișnuiai să îți încingi tâmpile; și plină de învățătură să urzești ghirlande mistice, strânge-ți pletele cu legătura dactilică, împodobește-ți fruntea cu laude aduse Domnului”, *Cathemerinon*, III, 26-30). Un asemenea cvintet se singularizează în lumina celor observate până aici. Preocuparea pentru o reorientare conștientă a scriiturii vine să lămurească originalitatea opereii. Camuflată sub diverse forme, interogația poetului asupra artei sale este o prezență constantă. Această originalitate nu este doar o consecință a unei epoci baroce; la canoanele clasice ale creației el mai adaugă și dezideratele convingerilor sale intime. Prudențiu își supune efervescența creatoare unei normativități foarte exigente, reușind să scrie astfel cea mai valoroasă operă poetică din perioada de sfârșit a Imperiului Roman.

Iar în privința fragmentului din *Cathemerinon*, mai observăm doar că nu muza (*Camena*) este concediată, ci iedera ușoară (*leves hederas*), unul din simbolurile asociate poeziei păgâne. Iar alegerea verbului *texere* de către autor poate fi văzută în legătură cu caracterul arhitectural al întregului corpus de scrieri; legătura dactilică (*dactylico strophio*) este folosită să stăvilească șuvoiul pletelor și investită mistic. Pasajul poate fi privit ca un dialog discret cu contemporanul Ieronim, exigentul filolog care se întreba într-una dintre epistole: *Quid facit Horatius psalterio? Cum Euangelio Maro? Cum apostolo Cicero?* („Ce are de-a face Horatius cu psalteriul? Vergilius cu Evanghelia? Apostolul cu Cicero?”, în *Epist.* XX, 29, 7). Prudențiu lasă o operă poetică a cărei valoare poate sta alături de marile creații ale clasicismului greco-roman. Iar disipate în textele sale există elemente de artă poetică, indicii ale interogației proprii pe care o face asupra scrisului și ale caracterului deliberat al trăsăturilor (aparent) insolite din textele sale.

BIBLIOGRAFIE:

PRUDENCE (1972). *Oeuvres*, tome 1-3. Paris: Société d'édition „Les Belles Lettres”.

BALTAG, Mihai (2020). *Elemente de baroc în Psychomachia lui Prudentius*. Timișoara: Editura Universității de Vest.

CIZEK, Eugen (2002). *Istoria literaturii latine*, vol. II. București: Editura Corint.

COMAN, Ioan G. (1999). *Patrologie*. Editura Sfânta Mănăstire Dervent.

FONTAINE, Jacques (1980). La poète latin chrétien nouveau psalmiste. In *Études sur la poésie latine tardive d'Ausone à Prudence*, Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres.

GOSSEREZ, Laurence (2003). La Psychomachie, poème baroque? Esthétique et allégories. In *L'Information littéraire* 1, 33-42.

MAHONEY, Albertus (1934). *Vergil in the Works of Prudentius*. Washington, D.C.: The Catholic University of America.

MARROU, Henri-Irénée (1997). *Istoria educației în Antichitate*, vol. II. Traducere de Stella Petecel. București: Editura Meridiane.

MATTHEWS, John F. (1975). *Western Aristocracies and Imperial Court. A.D. 364-425*. Oxford: Clarendon Press.

SMITH, Macklin (1976). *Prudentius' Psychomachia. A Reexamination*. New Jersey: Princeton.

BOOK REVIEW

Veronica Manole & Sanda-Valeria Moraru (Eds.) (2021). *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Philologia*, Vol. 66 (LXVI), N°. 4. *(Dis)Continuidades en los espacios hispánico y lusófono*. Cluj-Napoca, 404 págs.

IULIA-ALEXANDRA CIOGESCU

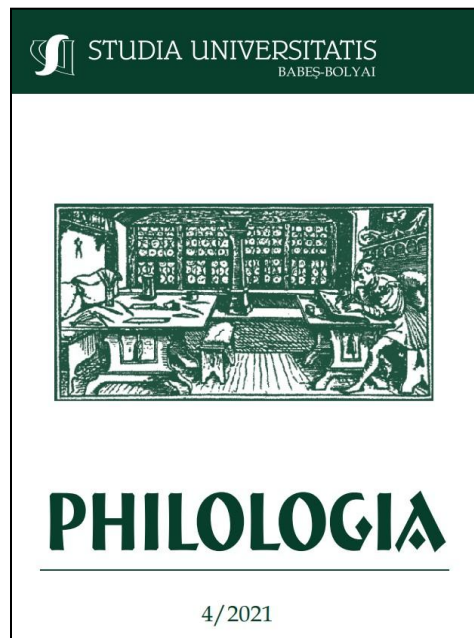
Universitatea „Babeş-Bolyai”, Cluj-Napoca

iulia.ciogescu@ubbcluj.ro

El volumen colectivo *(Dis)Continuidades en los espacios hispánico y lusófono*, coordinado por el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas en colaboración con el Centro de Lengua Portuguesa / Camões I. P. de Cluj-Napoca, es el cuarto número de la revista *Studia Universitatis Philologia*, publicado en el año 2021. El punto de partida de dicho volumen es una reflexión en torno a las (dis)continuidades literarias y lingüísticas y se propone analizar la variedad de estudios hispanos y lusófonos que existe hoy en día en los dos campos mencionados. Hispanistas y lusitanistas de muy diversos entornos aportan sus contribuciones para la elaboración del presente número de la revista.

Los trabajos lingüísticos publicados en este volumen presentan fenómenos que conciernen a las dos lenguas meta: el español y el portugués. De este modo, teniendo en cuenta la oposición entre continuidad y discontinuidad, se analiza cómo evolucionan las normas lingüísticas, se ponen de relieve las diferencias entre las normas y los usos de las lenguas y se ponen en contraste los lenguajes escritos y orales.

Al seguir la misma oposición entre continuidad y discontinuidad, el volumen presenta también una variedad de artículos sobre la literatura que tienen como temas la evolución del concepto de canon literario, la transmisión de los motivos y estilos literarios y los alejamientos de las normas que ocurren



a lo largo de los siglos. Más aún, el presente volumen incluye también artículos sobre las (re)traducciones de diversos autores canónicos, artículos de didáctica y reseñas de libros.

En la primera parte del volumen las editoras han incluido nueve artículos de lingüística, traductología y didáctica. El primer artículo le pertenece a Paul Buzilă, quien hace un análisis neurocognitivo de los préstamos léxicos en el habla de los hablantes rumanos de España desde una perspectiva relacional. La segunda contribución es de Adriana Cima, quien estudia las discontinuidades en las traducciones al portugués de las unidades fraseológicas de la obra *Recuerdos de la infancia* de Ion Creangă. A continuación, Oana Adriana Duță investiga el funcionamiento del adverbio *dizque* que, desde su

punto de vista, es un elemento de discontinuidad diatópica y diacrónica en español. El cuarto estudio es de Mihai Enăchescu e indaga sobre las continuidades y discontinuidades en la transmisión de tres palabras patrimoniales rivalizadas por arabismos: *oliva* y *aceituna*, *olio* y *aceite*, *olivo* y *aceituno*. Después, Veronica Manole presenta las fórmulas de tratamiento en rumano y portugués desde un enfoque multisistémico utilizando las teorías de Ataliba de Castilho. Marisa y Pilar Montero Curiel analizan la sufijación y el género gramatical en español en nombres y objetos y entes inanimados. Sanda-Valeria Moraru se dedica a estudiar los falsos amigos en rumano y español en titulares de la prensa rumana en línea de España. El penúltimo artículo les pertenece a Natival Simões Neto y Mário Eduardo Viaro donde analizan, desde una perspectiva histórica, el uso del sufijo *-eir-* en la denominación de las plantas en portugués. El último estudio es de Luminița-Felicia Tunsoiu y se propone investigar cómo se cumplen los objetivos y los requerimientos de los exámenes IGCSE, AS y A Level tras el uso de algunos manuales de preparación.

En la segunda parte del volumen colectivo, las editoras han incluido siete artículos de literatura en las dos lenguas meta propuestas. La primera contribución es de Iulia Bobăilă y se propone estudiar la posibilidad de una lectura ecocrítica de la novela *El padre de Blancanieves* de Belén Gopegui a través de las tensiones narrativas. El segundo artículo pertenece a Alí Calderón Farfán y explora la evolución del pensamiento poético de Octavio Paz desde la perspectiva metalingüística propuesta por Reinhart Koselleck y los horizontes que su poesía abre para sus lectores. El tercer estudio pertenece a Mirela Ioana Lazăr, quien analiza el juego entre Historia e historias que Almudena Grandes hace en su novela *Inés y la alegría*, parte de la serie *Episodios de una guerra interminable*. La cuarta contribución es de

Marisa Martínez Pésico, quien examina el lenguaje político del Primer Manifiesto del Movimiento *Poesía ante la incertidumbre* desde una perspectiva panhispánica. Cristina Petrescu estudia la literatura monástica femenina portuguesa en relación con el canon del Barroco portugués. La penúltima contribución es de Sorina Dora Simion y se propone analizar la correspondencia entre el libro *Poesía ante la incertidumbre* de Enrique Vila-Matas y una exposición de arte en la que el poeta participa. El último estudio es de Iolanda Vasile donde presenta las normas del canon angolano actual y apoya la inclusión de la novela *Essa Dama Bate Bué* de la escritora Yara Monteiro.

El volumen colectivo también incluye una sección Varia que contiene seis estudios muy diversos sobre temas de interés actuales. Elena Platon concentra su atención en la idea de creación en el imaginario lingüístico de las comunidades tradicionales rumanas. Roberto Merlo pone de relieve algunos rasgos morfológicos de una categoría de sustantivos que forma el plural en *-le*. Andreea Bugiac estudia en el libro de Liliana Lazăr *Enfants du diable* las consecuencias y los abusos que las mujeres padecieron en Rumanía durante el régimen de Ceaușescu, después de la introducción del Decreto Anti-Aborto de 1966. El siguiente estudio, “America Letters as Witnesses and Agents of Change. Norwegian-American Immigrant Epistles”, le pertenece a Ioana-Andreea Mureșan, estudiante de doctorado en la Universidad Babeș-Bolyai, y presenta las experiencias de los migrantes noruegos en los Estados Unidos. La siguiente contribución es de Paul-Mihai Paraschiv, también estudiante de doctorado en la Universidad Babeș-Bolyai, que en su artículo “‘To Speak of Cattle is to Speak of Man’: Anthroparchal Interactions in John Connell’s *The Farmer’s Son*” se propone hacer una crítica de las prácticas agrícolas contemporáneas basada en la teoría de la antroparquía de Erika Cudworth aplicada a

las memorias de John Connell. La última contribución de esta sección, “The Role of Myths in Japanese Calligraphy’s Interpretative Process”, es un análisis que Ioana-Ciliana Tudorică hace sobre el papel de los mitos en el proceso interpretativo de las obras de caligrafía japonesa.

La última sección del volumen reúne diez reseñas de libros. Alina-Lucia Nemeş presenta el libro *Análisis del lenguaje científico en el campo de la ingeniería*, escrito por Angelica Căpraru, y trae en discusión la necesidad de los libros para la enseñanza del español para fines específicos. Adrian Chircu analiza una reciente contribución en el campo de la lingüística – Katharina Gerhalter, *Paradigmas y polifuncionalidad. Estudio diacrónico de preciso/precisamente, justo/justamente, exacto/exactamente y cabal/cabalmente*. Cristina Petrescu escribe sobre *O cânone*, libro editado por António M. Feijó, João R. Figueiredo y Miguel Tamen. Paulino Paulo Fumo analiza el *Dicionário de Particularidades Lexicais e Morfosintáticas da Expressão Literária em Português – Moçambique*, editado por Michel Laban, con la colaboración de Maria Helena Araújo Carreira y Maria José Laban. Răzvan Bran analiza la investigación de Simona-Luiza Țigriș, en *Actos de habla indirectos y modalización en el discurso político electoral*. Mihaela Buzec presenta el volumen colectivo *The Science of Linguistics. Papers in honour of Ștefan Oltean*, editado por Imola-Ágnes Farkas y Adriana Todea. Raluca Deaconeasa escribe sobre el libro de Ioana Bot, *Icoane și privazuri: 7 studii despre figuralitatea literară*. Eliza Brezan presenta el libro ganador del Goncourt del año 2020, *L’Anomalie*, escrito por Hervé Le Tellier. La penúltima contribución le pertenece a Maria Simona, quien escribe sobre el libro de Djaïli Amadou Amal, *Les impatientes*, y la última contribución es la reseña de Alice Dănilă para el libro de Jean-Pierre Martin, *Mesfous*.

Las contribuciones del volumen colectivo presentadas en las primeras dos partes siguen el tema propuesto por las

editoras y reúnen estudios de hispanistas y lusitanistas de varios continentes. Sin embargo, los demás artículos también son muy valiosos al presentar temas contemporáneos muy diversos y de gran interés.

En conclusión, se puede afirmar que el volumen ofrece a sus lectores una gran variedad de estudios de lingüística, literatura y didáctica donde seguro que podrán encontrar por lo menos un artículo que les despierte el interés y la curiosidad.

Acta Iassyensia Comparationis



Recent Issues:

- No. 29 (1/2022) ● *Monștrii în literatură/ Monsters in literature/ Les monstres dans la littérature*
No. 28 (2/2021) ● *Literatura și cultura pop / Literature and pop culture/ La littérature et la culture pop*
No. 27 (1/2021) ● *Ură / Hate / Haine*
No. 26 (2/2020) ● *Rescriere și reinterpretare / Rewriting & Reinterpretation / Réécriture et réinterprétation*
No. 25 (1/2020) ● *Istorie - Istorii / History - Histories / Histoire - Histoires*
No. 24 (2/2019) ● *Realitate – Ireality / Reality – Unreality / Réalité – Irréalité*

Acta Iassyensia Comparationis

EDITORIAL BOARD

HONORARY DIRECTOR: Viorica S. Constantinescu

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

CHIEF EDITOR: Ana-Maria Constantinovici-Ștefan

(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORIAL SECRETARIES: Alina Țiței (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Corina Bădeliță (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România)

EDITORS: Mihaela Cernăuți-Gorodețchi (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Mihaela Lupu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Neil B. Bishop (Memorial University of Newfoundland, St. John's, Canada), Cătălin Constantinescu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Nicoleta Cîmpoș (University of Worcester, UK), Martin A. Hainz (Universität Wien, Österreich), Dragoș Carasevici (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Marius-Adrian Hazaparu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Andrei Sebastian Stăpuc (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România).

ADVISORY BOARD

Ștefan Avădanei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Yves Chevrel (professeur émérite, Université de Paris IV-Sorbonne, France), Andrei Corbea-Hoișie (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România), Czesław Grzesiak (Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Henning Krauß (emeritierter Professor, Universität Augsburg, Deutschland), Michel Otten (professeur émérite, Université catholique de Louvain, Belgique), acad. Eugen Simion (profesor consultant, Universitatea din București, România; președintele Secției de Filologie și Literatură, Academia Română), Petruța Spănu (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România & Uniwersytet „Marii Curie-Skłodowskiej”, Lublin, Polska), Elena-Brândușa Steiciuc (Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava, România), Mihai Zamfir (București, România & Brasília, Brazil).

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en

ISSN (online): 2285 – 3871

Website:

http://literaturacomparata.ro/aic/?page_id=157&lang=en

Acta Iassyensia Comparationis